

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Bakalářská práce**

Barbora Eichlerová

**Marie Pujmanová: Předtucha**

Marie Pujmanová: Prescience

2017

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Děkuji doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a možnost setkání s její inspirativní osobností.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. 8. 2017

.....

Barbora Eichlerová

Motto: „Toto je předtuchový román, proces, jak semínko osudu klíčí v člověkových nervech“ (Pujmanová 1922: 12/4).

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá rozбором novely Marie Pujmanové (1893–1958) *Předtucha*. Jako klíčový metodologický prostředek si vybírá fokalizaci, ostatním naratologickým kategoriím se věnuje právě skrze ni. Zaměřuje se zejména na její jazykový aspekt a na způsob budování postav pomocí fokalizace.

## **Klíčová slova**

fokalizace, fokalizátor, fokalizovaný objekt, jazykový aspekt fokalizace, Marie Pujmanová

## **Abstract**

This bachelor thesis deals with an analysis of a novel by Marie Pujmanová (1893–1958) *Prescience (Předtucha)*. Focalization was chosen as the key methodological instrument and other narrative categories are mentioned only through focalization. The thesis focuses especially on its language aspect and also the ways of creating characters through focalization.

## **Key words**

focalization, focalized subject, focalized object, language aspect of focalization, Marie Pujmanová

# Obsah

1	Úvod.....	8
1.1	Stav bádání .....	8
2	Fokalizace .....	11
2.1.1	Fokalizace v podání Mieke Balové .....	13
2.1.2	Aspekty vnímání focalizace .....	15
2.1.3	Jazykové indikátory focalizace .....	16
2.1.4	Genette versus Balová .....	17
2.2	Typy promluv .....	18
2.2.1	Typy promluv v Předtuše.....	19
3	Hlavní téma a motivy .....	21
4	Kompozice a čas.....	25
5	Prostor .....	27
6	Jazyk ve službách focalizace.....	29
7	Využití kurzivy .....	33
8	Budování postavy pomocí focalizace .....	36
8.1	Cilka: chůva, hospodyně, generál či stařenka .....	36
8.2	Toufar: svůdce, fórista, hrozný mladý muž .....	38
8.2.1	Toufar jako focalizovaný subjekt .....	38
8.2.2	Kapitola Samotář .....	39
8.2.3	Toufarův charakter a autostylizace .....	40
8.3	Jarmila: holčička, slečinka, sestřička, žába .....	42
8.3.1	Jarmiliny konflikty .....	42
8.3.2	Kapitola Jarmilina pouť.....	43
8.3.3	Jarmilina katarze.....	45
8.4	Václav: kvintán, chemik .....	47
8.5	Ivan: Ivánek, náčelník Červeného ďábla .....	48

8.5.1	Dětská fokalizace .....	48
8.5.2	„Dětský mýtus“ .....	51
8.6	Anna Jelínková: matka, Ančička, „kvetoucí skutečnost“ .....	52
8.7	František Jelínek: táta, „starý pán“, profesor .....	54
9	Závěr .....	57
10	Soupis literatury .....	59
10.1	Prameny: .....	59
10.2	Odborná literatura .....	59
10.2.1	Recenze .....	61

# 1 Úvod

Bakalářská práce se věnuje rozboru novely Marie Pujmanové *Předtucha* pomocí naratologických kategorií a přístupů, jak je ve své knize *Poetika vyprávění* uvádí Shlomith Rimmon-Kenanová (Rimmon-Kenanová 2001), v *Naratologii* autorské trio Tomáš Kubíček – Jiří Hrabal – Petr A. Bílek (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013) a Mieke Balové ve své studii *Fokalizace* (Balová 2004). Klíčem k interpretaci díla bude zejména focalizace a typy promluv, neboť tyto kategorie se z hlediska konstrukce textu zdály jako nejplodnější. Ostatním naratologickým kategoriím a dalším aspektům je věnován prostor zejména skrze focalizaci, jak je za využití focalizace zpodobněn prostor, v němž se příběh *Předtuchy* odehrává či jak napomáhá práce s jazykem k působivé focalizaci.

V práci nejdříve představíme pojem focalizace, s důrazem na pojetí Genettovo a Balové. Teoretické poznatky se budeme snažit aplikovat v kapitolách věnovaných focalizačním postav. V kapitolách Hlavní téma a motivy, Kompozice a čas či Prostor se věnujeme rozebrání novely obecně.

Ve dvou kapitolách se zaměřujeme na jazykovou stránku novely, v kapitole Jazyk ve službách focalizace čerpáme ze studie Jiřího Hallera a v kapitole Využití kurzivy shrnujeme to nejčinnější z článku Aleny Debické Konkurence antikvy a kurzivy ve výstavbě uměleckého textu (M. Pujmanová: *Předtucha*) (Debická 2006).

Nesledujeme tedy vývoj tvorby Marie Pujmanové. S předchozími knihami srovnáváme *Předtuchu* jen tehdy, když v nich nalézáme očividné paralely a analogie. Poválečné tvorbě a jejímu hodnocení se důsledně vyhýbáme, stejně tak není předmětem našeho zájmu Pujmanová jako básnířka či kritička.

V našem rozboru budeme naše tvrzení dokládat četnými příklady ze samotného uměleckého textu. V případě těchto citací volíme zjednodušené označení, vypouštíme „(Pujmanová [1942] 2012: )“ a odkazujeme pouze na číslo strany.

## 1.1 Stav bádání

Novela *Předtucha* vyšla v listopadu roku 1942. Doprovodně s *Předtuchou* vznikaly básnické sbírky *Verše mateřské* (1940) a *Rafael a satelit* (1944).

Již v roce 1940 napsal Bedřich Václavek svou Kritickou studii o Marii Pujmanové, v níž se *Předtuše* věnovat nemohl. Přesto však nachází v tvorbě Pujmanové takové tvůrčí postupy, které můžeme využít i pro naši interpretaci, toho využíváme v kapitole



věnované postavě Ivana a dětské fokalizaci (srovnání s dětským vnímáním v *Pod křídly*).

*Předtucha* poprvé vyšla v době protektorátu, kdy se o ní objevilo jen poskrovnu recenzí, Götz ve svém příspěvku zmiňuje, že se „o ní nesmělo psát“. (Götz 1946: 4). Některé z recenzí však přináší podnětné postřehy (Götz, Kautský, Fučík). Nejobsáhleji se *Předtuše* v čase jejího druhého vydání věnoval lingvista Jiří Haller, jenž velmi podrobně rozebral novelu jazykově, ale vyjádřil se i k výstavbě díla či k tomu, jak jazyk slouží k charakterizaci postav.

V padesátých letech vznikla disertační práce *Marie Pujmanová jako kritička* (Milena Němečková-Skučková 1951), která však bohužel nepřináší žádné podněty pro rozbor *Předtuchy*, ani nepodává komplexní obraz o Pujmanové jako kritičce.

V šedesátých letech v rámci edice *Profily* vyšla monografie Milana Blahynky *Marie Pujmanová* (1961), která si *Předtuchy* všímá pouze na dvou stranách.

V 70. letech se podrobněji věnoval tvorbě Pujmanové Jaroslav Tax, zejména ve studii *Problémy umělecké tvorby Marie Pujmanové za druhé světové války*, kde lze nalézt mnoho výstižných postřehů, např. týkajících se postavy Anny Jelínkové či Cilky. Bohužel v knize *Marie Pujmanová. Tvůrčí drama 1907–37* si Tax bádání časově ohraničil třiceti lety, tedy tak, že *Předtucha* dobou svého vzniku již do tohoto období nespadá.

Problémem většiny publikací vydaných v době socialismu je poplatnost ideologii a soustředění na rozbor děl, která slibují lepší ideologický výklad. *Předtucha* je apolitické komorní rodinné drama, a tak (zejména) v 70. a 80. letech nestála v centru zájmu literárních kritiků a historiků. Většina článků a studií se soustředila buď na román *Lidé na křižovatce*, či na celou trilogii (*Hra s ohněm*, 2. díl; *Život po životě*, 3. díl), např. Hledání ideje nového světa (Tax 1972a), Trilogie Marie Pujmanové a některé problémy českého románu po světové válce (Lukeš 1979) či Trilogie Marie Pujmanové a osudy románové epopeje (Bernštejnová 1985). Zachycení některých všepłatných tvůrčích postupů (vztahujících se primárně k prvnímu dílu trilogie), jsme si dovolili využít pro potřeby popisu *Předtuchy*.

Debická (2006) napsala jazykově zaměřený článek, který (padesát let po Hallerovi) přináší pohled na využití kurzivy. Její článek byl vděčným zdrojem pro tuto práci.

Nejnovější vydání *Předtuchy* vyšlo v edici Česká knižnice v jednom svazku spolu s *Pod křídly* (1917) a *Pacientkou doktora Hegla* (1931). Komentář Marie a Emila Lukešových je nejnovější reflexí novely, v kterém osvětlují, proč interpretaci – zdá se,

že průhledného – díla, věnují tolik prostoru. *Předtuchu* považují za nejvyspělejší text z celoživotního beletristického díla Marie Pujmanové, kde se snoubí největší kvality autorského spisovatelčina přístupu: „vnímavost ke světu kolem, pozorovatelský talent i schopnost vcítění do nitra postav“ (Lukeš, Lukešová 2012: 336), dále pak vyzdvihují narativní styl, jehož hlavní předností je jazyk plný metafor a využití všech jazykových vrstev bez ostychu užívat nespisovné češtiny. Jejich Komentář nám poskytl mnoho materiálu pro napsání této práce.

O oblibě novely svědčí to, že již za války proběhla první snaha převést ji do filmové podoby. Původně chtěl *Předtuchu* zrežirovat Miroslav Cikán (na scénáři spolupracoval s Josefem Trojanem), k realizaci ovšem nedošlo. Filmová verze *Předtuchy* vstoupila do kin na konci roku 1947 v režii Otakara Vávry, který si napsal scénář sám. Jistě se nabízí prostor pro to sledovat, jakým způsobem se ve filmu pracuje např. s napětím („nervností“) či jak je děj částečně zploštěn, např. za účelem zdůraznění idey „zdravého kolektivu“. Vzhledem k tomu, že předmětem této práce není porovnávat knižní a filmové zpracování, ponecháváme tyto otázky stranou.

## 2 Fokalizace

V této kapitole využíváme teoretických poznatků o focalizaci v podání Gérarda Genetta, jak je uvádí především *Naratologie* v kapitole věnované focalizaci (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 149–161), a které se pro *Předtuchu* jeví jako plodné.

Fokalizaci jako termín zavedl Gérard Genette, aby od sebe oddělil vypravěče a „hledisko“, „perspektivu“ či „úhel pohledu“, které se od sebe v některých případech očividně liší. Jinak řečeno: existují narativy, v nichž je rozdíl mezi vypravěčem a subjektem, z jehož perspektivy je fikční svět představován. „Gérard Genette tyto dva subjekty identifikoval pomocí dvou otázek: ‚Kdo mluví?‘ a ‚Kdo vnímá?‘ Ten, kdo mluví, může a nemusí být nutně vždy tím, kdo vnímá“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 149).

Fokalizaci chápe jako takové podání informací, které je omezeno kognitivními schopnostmi subjektu. Genette důsledně používá termínu focalizace, který je desubjektizovaný, aby se vyhnul pojmům, které implikují hledisko postavy jako je focalizátor či reflektor, jímž smí být pouze postava. Fokalizátorem či fokální postavou může být i vypravěč (heterodiegetický i homodiegetický), je-li zároveň subjektem, z jehož pozice je příběh prezentován (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 149).

Genette rozdělil focalizaci na tři hlavní typy, které postupně procházely kritikou dalších literárních teoretiků. Jedná se o nulovou focalizaci, interní focalizaci (fixní, variabilní, multiplicitní) a externí focalizaci, přičemž v rámci jednoho textu se mohou jednotlivé typy focalizací střídát.

Nulová focalizace je ta focalizace, v níž jsou události prezentovány bez omezení, objektivně, příběh vypráví vševědoucí vypravěč. Ovšem žádná focalizace ani žádný vypravěč nemůže čtenářům poskytnout „všechny“ informace o fikčním světě. Vševědoucí vypravěč má schopnost nás spravovat o myšlenkách a událostech, které jsou nám jako lidem časoprostorově determinovaným nedostupné, zpřístupňuje nám tzv. „neběžné informace“. Genette však neuvádí, kolik „neběžných informací“ musí příběh zahrnovat, abychom jej mohli označit za narativ s nulovou focalizací. Kvůli tomuto dělení může docházet k průniku mezi jednotlivými typy focalizace. Největším negativem jeho typologie je, že čtenářům umožňuje klást si otázky, k jejichž kladení narativ sice bezprostředně nevybízí, ovšem pokud čtenář usoudí, že má před sebou text s nulovou focalizací (a vševědoucím vypravěčem), má právo si je pokládat.

Interní focalizace znamená, že příběh je zprostředkován skrze postavu či vícero postav. Fixní interní focalizace znamená, že události jsou podány pouze jednou

postavou, variabilní interní fokalizace umožňuje střídání fixních interních fokalizací (text je podán z perspektivy více postav). Multiplicitní interní fokalizace umožňuje podat tytéž události vícekrát. Genette však nevěnuje pozornost tomu, zda fokální postava je zároveň vypravěčem či ne. Interní fokalizace je formálně vyjádřena ich-formou či er-formou, ohnisko je umístěné v postavě. Hrabal shrnuje Genettovo pojetí interně fokalizovaného narativu takto: „Může jít o homodiegetický narativ nebo heterodiegetický narativ, který však užívá prostředků časové i prostorové deixy vztažených k fokální postavě, nikoli k subjektu vyprávění, a obsahuje apelativní a expresivní prostředky modifikované vzhledem ke třetí osobě, modální výrazy a kvalifikující adverbia a adjektiva, citově zabarvená substantiva a další výrazy subjektivní sémantiky odkazující k fokální postavě“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 152–153).

Externí fokalizace je pozice, která je součástí diegeze, avšak není žádnou z postav. S čistou externí fokalizací se setkáme vzácně (a pokud vůbec!), neboť jde o naprosto objektivní výpovědi neobsahující žádné hodnocení a komentáře. Stanovisko vůči postavám je absolutně nezaujaté. Externí fokalizace se dosahuje výpověďmi v er-formě s využitím modálních sloves („vypadalo to“), které poukazují na nedostupnost myšlenek postavy. Do této kategorie Genette řadí různé typy fokalizací, které mají společné nesdělování informací, jež vykládá jako omezování.

Rimmon-Kenanová se v *Poetice vyprávění* v kapitole věnované fokalizaci (Rimmon-Kenanová 2001: 78–92) drží zejména Genettova rozdělení, které na základě přístupů jiných autorů modifikuje. Jako test k rozpoznání, zda se jedná o interní (vnitřní) či externí (vnější) fokalizaci, může posloužit přepsání daného textu do první osoby. Pokud text toto umožňuje, jedná se o fokalizaci vnitřní, pokud to možné není, jedná se o fokalizaci vnější (Rimmon-Kenanová 2001: 82). „Není však zcela jasné, je-li tato možnost definována na přísné gramatické bázi či na (daleko hůře postižitelné) bázi pravděpodobnosti“ (Rimmon-Kenanová 2001: 82).

Podobně lze nahlížet na objekty fokalizace, zda jsou fokalizovány zvnějšku či zvnitřku. Rimmon-Kenanová upozorňuje, že tyto klasifikace nemusí být pokaždé paralelní. Objekt může být vnímán pouze zvnějšku, (což je typické pro biblické příběhy), prezentovány jsou pouze vnější činnosti a myšlenky a vnitřní motivace zůstávají skryty. Ovšem i u vnitřního fokalizátora, který je často fokalizovaným subjektem i objektem, může docházet k fokalizaci pouze vnější (Rimmon-Kenanová 2001: 82–83).

### 2.1.1 Fokalizace v podání Mieke Balové

Mieke Balová (Balová 2004: 147–154) podala nejvlivnější revizi Genettova vymezení focalizace a sama přišla s vlastním, které se od Genettova liší. Hrabal tyto odlišnosti zachycuje: Balová explicitně kritizuje Genettovu typologii. Zatímco nulová focalizace a interní focalizace se od sebe liší v míře omezení sdělovaných informací, interní a externí focalizace stojí na převrácení funkce (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 161).

Hrabal říká, že Balová vytvořila zjednodušené binární dělení focalizace na externí a interní focalizaci. O externí focalizaci se jedná, pokud se focalizátor nachází mimo rovinu diegeze, tedy není postavou daného příběhu. Při interní focalizaci se naopak focalizátor nachází v diegetické rovině a je tudíž postavou figurující v příběhu (podobné Genettově interní focalizaci) (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 163–164).

Jinak řečeno: „Pokud je focalizace prováděna postavou, která se podílí na fabuli jako jeden z aktů, mluvíme o interní focalizaci. Termínem externí focalizace potom označujeme situaci, kdy jako focalizátor funguje anonymní činitel (agent) mimo fabuli“ (Balová 2004: 149). V příbězích se často střídá externí a interní focalizátor.

Na rozdíl od Genetta Balová nepřipouští nulovou focalizaci. I v případě, že je celý příběh focalizován externím focalizátorem (nikoli postavami), nejedná se o vyprávění „objektivní“. Vždycky existuje nějaký focalizátorův vliv, byť by byl implicitní a skrytý: žádná objektivita ve vyprávění neexistuje.

Narativ člení na tři úrovně. První úroveň je fabule, tedy chronologicky a smyslně uspořádané události. „Fabule je prezentována určitým způsobem a z určitého ohniska“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 162). Toto ohnisko nazývá Balová focalizátor – to jest personalizovaný subjekt, který dané události vnímá, čímž vzniká „druhá úroveň v textu – příběh“. Příběh je vyprávěn vypravěčem, jenž konstituuje třetí úroveň, úroveň textu. Výsledkem je, že v narativu se nemůže objevit nikdy nefocalizované vyprávění, „neboť zobrazeno je nutně pouze to, co je podáno z pohledu nějakého focalizátora“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 162).

„Focalizace je vztah mezi ‚pohledem‘ činitelem (*agent*), který vidí, a tím, co je viděno. Tento vztah je komponentem příběhu, obsahu narativního textu“ (Balová 2004:148). Hrabal shrnuje: „Příběh tedy sestává z focalizačních situací, které někdo vypráví, přičemž subjekt focalizace (*focalizátor*) vnímá (*focalizuje*) objekt (*focalizovaný objekt*)“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 162). Focalizátora spojeného s postavou označuje Balová pomocí zkratky PF (interní focalizátor) a do závorky uvádí jméno či

označení postavy. Takto budeme postupovat i v našem rozboru, vyhýbat se ovšem nebudeme ani Gennettovu označení fokalizace (v našem případě interní, spojená s postavou).

Důležité je být na pozoru, jaký fokalizátor fokalizuje určitý předmět. Někdy se vztah mezi fokalizátorem a fokalizovaným předmětem jeví jako konstantní, stejně dobře je možné tento vztah proměňovat. Důležité je mít na vědomí, kdo objekt nazírá, neboť fokalizátor nejenže o nazírané skutečnosti informuje, ale zároveň podává její interpretaci. To činí tak, jak mu to jeho percepční a kognitivní schopnosti umožňují. A naopak, je třeba analyzovat, co fokalizace vypovídá o subjektu, který vnímá. Je nutné od sebe oddělit subjekt a objekt fokalizace, ačkoliv jsou ve vztahu vzájemnosti. Balová vytýká tři zásadní otázky, které bychom si měli při rozebírání fokalizace klást:

1. „Co postava fokalizuje: na co je zaměřena?
2. Jak fokalizaci provádí: jaký je její postoj?
3. Kdo ji fokalizuje: pro koho je ona zaměřeným objektem?“ (Balová 2004: 150)

Na fokalizaci upozorňuje časté používání metafor, snaha redukovat viděné předměty na to, co je fokalizátorovi známé, či je k nim alespoň přirovnávat. Při fokalizaci nezáleží na tom, zda fokalizovaný objekt skutečně existuje či ne (je pouze v mysli subjektu).

Velmi často tak fokalizátor-postava nazírá jiné postavy, ovšem jiní fokalizátoři-postavi nazírají jiné postavy ze svých hledisek. Fokalizátor se však nesoustřeďuje pouze na postavy, ale i na jiné objekty fikčního světa. Např. i z popisu krajiny, který je příznakově zabarven, můžeme usoudit jisté informace o fokalizátorovi.

„Je-li fokalizátorem postava, má vůči ostatním postavám výhodu. Čtenář totiž vidí jejím prostřednictvím a v podstatě směřuje k tomu, aby tento pohled přijal za svůj“ (Balová 2004: 148). „Fokalizace spojená s postavou (PF) se může proměňovat od jedné postavy k druhé, i když vypravěč zůstává stejný“ (Balová 2004: 149). To umožňuje čtenáři mapovat genezi konfliktů mezi postavami a sledovat, jak rozdílně postavy vnímají skutečnost. Ačkoli tento postup by mohl vést k neutrálnímu vztahu recipienta ke všem postavám, zpravidla lze najít postavu „hlavní“ např. již podle toho, že fokalizuje první či poslední kapitolu, což z hlediska kompozice může mít jistou závažnost (Balová 2004: 149).

### 2.1.2 Aspekty vnímání fokalizace

Fokalizace je určována důležitými aspekty vnímání, hlavní je prostor a čas. (V dalším výkladu čerpáme zejména ze shrnutí Rimmon-Kennanové a Mieke Balové.)

Co se týče času, vnější fokalizátor má k dispozici všechny časové dimenze příběhu (minulost, přítomnost, budoucnost), kdežto vnitřní fokalizátor je omezen pouze na narativní přítomnost (narativní přítomnost je často vyjádřena pomocí minulého času, to však nehraje žádnou roli) (Rimmon-Kennanová 2001: 85).

Speciálním případem, v němž je třeba odlišit fokalizaci a naraci, jak píše Balová, je pojem paměti. Paměť se obrací k událostem, které se odehrály v minulosti, které jsou však jako narativní akt situovány do současnosti. Jednotlivé „vzpomínky“ mohou vytvořit příběh, avšak vzpomínky již nejsou totožné s tím, jak děj v minulosti probíhal. Jsou verbalizovány tak, aby je receipient mohl přijmout (Balová 2004: 148).

V souvislosti s pamětí se často zmiňuje vnímání prostoru, kdy prostor může evokovat časy již minulé. V souladu s fokalizací bychom mohli hovořit o narativní perspektivě. Jedná se o pohled, ohnisko, z něhož je fikční svět nazírán a díky němuž nám – podle typu fokalizace – může být ukázán prostor. Jestliže díky fokalizaci dochází k zobrazení myšlenek a vzpomínek postav, pak může být prostor fikčního světa, v němž se příběh odehrává, rozšířen o místa, na něž daná postava pouze vzpomíná, a v narativní přítomnosti se neobjevují. Díky tomu může tak významně narůstat naše představa o prostorové podobě fikčního světa. V příbězích, které se odehrávají fakticky jen v několika málo dnech, je tento postup vděčným prostředkem.

Rimmon-Kennanová tvrdí, že zachycení prostoru skrze panoramatické simultánní vidění (typické pro začátky narativů) je nemožné, je-li fokalizátorem postava či nepersonifikovaná vnitřní pozice uvnitř diegeze. Nic však nebrání tomu, aby v textu docházelo k plynulým přechodům od ptačí perspektivy k nazírání fikčního světa omezenou personifikovanou fokalizací (Rimmon-Kennanová 2001: 84–85).

Důležitou složkou fokalizace jsou psychologické aspekty jako je kognitivní a emotivní složka. Rimmon-Kennanová představuje vnějšího fokalizátora jako toho, který potenciálně ví o fikčním světě všechno, a pokud něco zamlčuje, vedou jej k tomu zejména rétorické důvody a snaha využít budování napětí a momentu překvapení (Rimmon-Kennanová 2001: 86). Naopak kognitivní schopnosti vnitřního fokalizátora jsou již z jeho podstaty restriktivní, což je zapříčiněno tím, že je nedílnou složkou prezentovaného světa, tudíž nemůže být o všem informovaný.

Emotivní složka je u striktního externího fokalizátora naznačena pouze implicitní metodou: z chování postav lze vytušit, jak se cítí. Naopak vnitřní fokalizace umožňuje bohatší percepci, hlubší subjektivní prožívání, kdy je odhalen „vnitřní“ život fokalizovaného. To je umožněno internímu fokalizátorovi a vnějšímu fokalizátorovi (fokalizátoru-vypravěči), který do jeho vědomí proniká. Často když je fokalizovaný objekt zevnitř, je užito sloves typu „viděl“, „cítil“ apod. Pokud mají být emoce vyvozeny pouze vnějšího chování postav, jsou mnohdy přítomny modální výrazy typu „zřejmě“, „jako by“, oba dva typy shrnuje pod kategorií „slov odcizení“ (Rimmon-Kenanová 2001: 88).

Mezi kognitivní aspekty patří i ideologický, tedy ten koncept, který bude považován za normu textu, „obecný systém nahlížení světa konceptuálně“ (Rimmon-Kenanová 2001: 88). Záleží na tom, kdo tvoří dominantní perspektivu, zpravidla nejsilnější pozici má fokalizátor-vypravěč, jenž má autoritativní postavení vůči jiným perspektivám a ideologiím. V případě, že se v textu objevuje pluralita ideologických opozic, pak je jejich autoritativnost již z podstaty diskutabilní. „Některé z těchto pozic se mohou zcela či částečně krýt, jiné si mohou vzájemně odporovat; jejich vzájemná souhra podněcuje nejednotné ‚polyfonní‘ čtení textu“ (Rimmon-Kenanová 2001: 88). Svou ideologii může postava demonstrovat více prostředky: svým nazíráním skutečnosti, svými činy, ale i explicitním vyřčením vlastní ideologie. „Ideologie tedy nejenže přispívá k fokalizaci, ale také hraje úlohu v příběhu (postavy) na jedné straně a ve vyprávění na straně druhé“ (Rimmon-Kenanová 2001: 89).

Tyto aspekty (perceptuální, psychologické a ideologické) mohou náležet různým fokalizátorům, kteří si mohou dokonce odporovat. Pak může docházet k nesrovnalostem mezi psychologickým a ideologickým aspektem apod. (Rimmon-Kenanová 2001: 89).

### 2.1.3 Jazykové indikátory fokalizace

Izraelská teoretička poukazuje na to, že fokalizace sama o sobě je neverbální. Stejně jako všechny jiné složky textu je v něm zachycena pomocí slov. Přesun od jednoho fokalizátora k druhému může být patrný díky užití jiných jazykových prostředků. (Rimmon-Kenanová 2001: 89). (Tyto prostředky též mohou posloužit i k identifikaci vypravěče). O fokalizaci se jedná, pokud pociťujeme výpověď jako příznakovou, nalézáme v ní pravděpodobně modalitu, deiktická slova, expresivní a zabarvené výrazy, idiolekt či subjektivní a hodnotící aspekty.



Zajímavé je v tomto případě sledovat, jaká jména, oslovení a označení jsou užívána v lexikonu daného fokalizátora pro určité postavy, a jak při změně fokalizátora či proměně téhož fokalizátora dochází i ke změně pojmenování (ačkoliv se jedná o též předmět/postavu) (Rimmon-Kenanová 2001: 89).

Dle Rimmon-Kenanové lze tvrdit, že nejzajímavějšími typy fokalizace jsou ty, u nichž jsme na pochybách, kdo je fokalizátorem. Rozhodnutí je často nejen náročné, ale snad dokonce nemožné (Rimmon-Kenanová 2001: 91).

Rimmon-Kenanová zakončuje svoji kapitolu o fokalizaci hypotézou: „Je-li fokalizátorem postava, pak je její vnímání součástí příběhu. Je-li jím vypravěč, je fokalizace pouze jednou z mnoha rétorických strategií, jež má vypravěč k dispozici“ (Rimmon-Kenanová 2001: 91–92).

#### 2.1.4 Genette versus Balová

Důležité je reflektovat, v čem se pojetí fokalizace u Genetta a Balové liší. Zatímco Genette byl veden snahou analyzovat a oddělit od sebe fokalizované a nefokalizované narativy a hlavním kritériem mu byl restriktivní výběr informací, Balová vidí situaci jinak: fokalizátor si sám volí objekt fokalizace. V důsledku i v tomto pojetí dochází k omezenému výběru objektů/informací, neboť „fokalizuje-li určitý fokalizátor, nemůže ve stejnou chvíli fokalizovat fokalizátor jiný“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 163). Pro Genetta je fokalizace určitým omezením pohledu, u Balové se spíše jedná o záznam percepční činnosti fokalizátora.

Hrabal v *Naratologii* poznamenává, že Balová svou teorii poněkud devaluje, když jako fokalizaci pojímá jakékoli sloveso vnímání. To ji pak znemožňuje odlišit od sebe akt „vnímání, jenž je předmětem fikčního zobrazení (stejně jako celá řada jiných fikčních aktů) a filtrování informací, tedy specifickým diskurzivním způsobem prezentace“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 163). Na příkladové větě „Karel spatřil svou ženu“ Hrabal ukazuje, že sloveso „spatřit“ by bylo pro Balovou již podnětem k tomu, aby Karla označila za fokalizátora.

Z obou typů fokalizace se pro naše sledování zdá výhodné pojetí Mieke Balové.

## 2.2 Typy promluv

S fokalizací (stejně jako s vypravěčem) přímo souvisí typy promluv, které jsou jedním z prostředků k vytvoření fokalizace. Následující kapitola pracuje s vymezením typů promluv, jak jej uvádí Hrabal v *Naratologii* (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 140–147).

Základními prostředky vyprávění je přímá a nepřímá řeč. Nepřímá řeč přináleží vypravěčovi a konstituuje fikční svět, pokud se jedná o heterogietického vypravěče, o jím podaných faktech zpravidla nepochybujeme.

Přímá řeč je obvykle vyhrazena postavám. Jedná se o „slyšitelnou“ řeč sloužící k vzájemné komunikaci postav. Může být tradičně značená uvozovkami, záleží však na úzu daného textu. Je pak na čtenáři, aby si uvědomil, že ačkoli je přímá řeč neznačená, jedná se ve fikčním světě o slyšitelnou řeč.

Další typy promluv slouží pro prezentaci myšlení postav. Moderní literatura užívá takové prostředky, které umožňují vypravěči „vyprávět myšlení postavy“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 141).

Seymour Chatman rozlišuje mezi vnitřním monologem konceptuálním vnitřním a percepčním vnitřním monologem. První z termínů odpovídá tradičnímu chápání vnitřního monologu, v němž jsou jazykově prezentovány uspořádané myšlenkové pochody postavy v ich-formě. Druhý z termínů odpovídá proudu vědomí. Jedná se o dílčí, nesouvislé výpovědi a volné asociace. V *Předtuše* spíše převažuje vnitřní monolog (konceptuální vnitřní).

Vyprávěný monolog má podobu polopřímé řeči. Jedná o er-formové vyprávění, ve kterém jsou přítomny distinktivní rysy charakteristické pro subjektivní promluvu postavy. Jako kdyby se jednalo o vnitřní monolog transponovaný do třetí osoby. Vyprávěný monolog má pro vypravěče určité výhody, viz dále).

Dalším typem vyprávění je psychovyprávění. Od vyprávěného monologu se liší tím, že pomocí sloves myšlení a cítění, které uvozují myšlenky a prožitky postav, se udržuje větší distance mezi vypravěčem a postavou.

Častou strategií postmoderních autorů je sebereflexivní vyprávění. Jedná se o komentáře, hodnocení a poznámky k samotnému diskurzu, narativnímu aktu, který i vysvětlují či ironizují. V sebereflexivním vyprávění tedy nedochází k budování něčeho nového v rámci fikčního světa či k událostem; jedná se o prostředek, který

poukazuje na konstruovanost a umělost příběhu a zpřítomňuje vypravěče, dochází tedy k antiiluzivnímu efektu. Častým průvodním jevem je „vypravěčovo jednak přímé oslovení narativního adresáta a jednak zdůraznění spolupatříčnosti vypravěče a narativního adresáta k témuž světu, což způsobuje vyvolání dojmu autenticity“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 145).

### 2.2.1 Typy promluv v *Předtuše*

Pujmanová často využívá vyprávěný monolog. Tento typ promluvy je v *Předtuše* dominantní, umožňuje čtenáři proniknout do vnitřního světa mnoha postav, aniž by se autorka musela uchýlit k tomu, aby se postavy staly jednotlivými vypravěči. Polopřímá řeč umožňuje jemné přechody zpět do nepřímé řeči objektivního vypravěče. Častým jevem je i neznačená přímá řeč, na kterou postavy reagují přímou řečí. To, že odpověď je značená uvozovkami, je pro čtenáře signálem, že neznačená přímá řeč není pouze nevyřčenou myšlenkou postavy. V textu jsou frekventované i vnitřní monology (často právě střídající se s polopřímou řečí), někdy těžko rozeznatelné od neznačené přímé řeči.

*Předtucha* je bohatá právě na střídání typů promluv, v nichž Pujmanová využívá své schopnosti stylisticky odlišit a určit své postavy jazykově. Od čtenáře vyžaduje velkou bdělost a úsilí, aby vědomě od sebe jednotlivé typy promluv odlišil.

Všechny typy vnitřních monologů v *Předtuše* nacházíme, což není pro narativní promluvy neobvyklé, stejně tak to, že autor vytváří text s plynulými přechody mezi jednotlivými typy. To pomáhá text dynamizovat a potenciálně zvyšovat jeho čtenářskou atraktivitu. Blahynka střídání promluv zachycuje ve své monografii o Pujmanové takto: „O myšlenkách, pocitech, nápadech, asociacích postav se u Pujmanové zpravidla nevypráví, vplynuly jako vnitřní monolog do polopřímé řeči; je to kratší a dává to možnost charakterizovat obraty nemyslitelnými ve vypravěčově textu. Polopřímá řeč nahradila také často dialog a mísí se s autorským vyprávěním i s jeho osobními poznámkami-glosami a se skutečnou přímou řečí postav. Výsledkem oscilace mezi jednotlivými formami jazykového projevu je vysoká specifická váha, dynamičnost a průzračnost“ (Blahynka 1961: 63). Výše citovaný postřeh se sice vztahuje k analýze *Lidí na křižovatce*, víceméně však vystihuje postup, který je uplatněn i v *Předtuše*.

V *Předtuše* je oslovení postav řídkým jevem: „A co ti tam daleko, Jarmilo, ti neznámí cestující, které vskutku potkalo neštěstí?“ (292). Tuto větu lze vyložit

dvojím způsobem: Buď postava oslovuje sama sebe, a pak se o antiiluzivní prvek nejedná, nebo se ptá heterodiegetický vypravěč, a tím upozorňuje na svoji existenci (má schopnost ptát se a oslovovat). Rozdílem je komentář vypravěče k příběhu, „[...] kdy vypravěč interpretuje, hodnotí či zobecňuje události příběhu [...]“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 145). Nejvýrazněji se vypravěč projevuje tehdy, zahrnuje-li čtenáře do plurálu první osoby (my) či množinu čtenářů oslovuje v druhé osobě plurálu (vy): „[...] kdyby bylo vidět myšlenky vašeho dítěte, oč že byste si vedle něho nevykračovali v tak snadno nabyté rovnováze“ (236). „Nedivte se mu, byl přece jen v cizí rodině“ (253). Často je změna osoby pouze stylistickým ozvláštněním vnitřního monologu (1. os. sg.), který je transponován (do 2. os. sg. či do 1. os. pl.). Např. Toufar ve vnitřním monologu v kapitole Samotář promlouvá sám k sobě: „Proč bychom jim na chvíli nedopřáli tu radost?“ (270).

### 3 Hlavní téma a motivy

Téma *Předtuchy* můžeme považovat za komorní. Zaměřuje se na konflikty mezi rodiči a dětmi, na střety vnitřních světů jednotlivých protagonistů, s kterými se čtenář díky fokalizaci intimněji seznamuje. „Jen málo spisovatelů dokáže tak jako Pujmanová stvořit ‚mikrosvět‘ rodiny, postihnout s plnou přesvědčivostí rodinné teplo každodenního provozu a vhlížet do intimních, sotva postižitelných hnutí lidské duše“ (Bernštejnová 1985: 268). Patnáctiletá dvojčata mají již nakročeno k dospělosti a chtějí se od rodičů odpoutat. Projevuje se to zejména jejich odlišným pohledem na svět, touhou být jiní než trapní a nudní rodiče. Rodinná idyla je hned zpočátku narušena těmito sváry, nejzřejmější je odcizení právě u Jarmily, která zažívá své první milostné okouzlení.

Explicitní protest proti odjezdu na lingvistický kongres vznáší oba bratři. Nepřejí si odjezd rodičů ze zásady, jelikož je tím narušen běžný řád jejich mikrosvěta, také je to dobrá záminka, proč se vůči otci a matce bouřit. Reakce bratří se může jevit jako přepjatá, ovšem má svou funkční platnost v rámci výstavby celé novely, předznamenává střety následující.

Příznačná je zde „nervnost“ Pujmanové, která se přenáší do textu, kde jsou postavy nuceny prožívat „život denně a znova, s celým nasazením nervového aparátu, smyslu i rozumu jako něco vždy nového a jedinečného, s čím je nutno chtět nechtět se vyrovnat čelem vstříc. To vnáší i později do knih Marie Pujmanové nesmírnou svěžest a původnost“ (Václavek 1973: 198).

Čím je této „nervnosti“ a „svěžesti“ dosaženo? Je to právě uměním fokalizace, která umožňuje čtenáři bezprostřednější poznání postavy. Je to třením jednotlivých fokalizací, které vyvolávají „nervnost“ a napětí v *Předtuše*. Dojem, že vnějškově se téměř „nic neděje“ a přitom pod povrchem bublají konflikty a nevyřčené invektivy.

Typickou ukázkou je Jarmilin vnitřní monolog tvořící závěr kapitoly Otec a dcera, kde dochází ke střetu těchto protagonistů: „Nebylo vidět než dítě, které si dalo říct a jde (nepřímá řeč vypravěče). Do zítřka to nějak snesu, zítra se jich zbavím, a potom si budu dělat co chci“ (vnitřní Jarmilin monolog) (236).

Za hlavní dramatický spor novely považuje konflikt dětí vůči rodičům již Götz ve své recenzi *Novela o přerodu české duše* (Götz 1946: 4). Jako kdyby si patnáctiletá dvojčata nasazovala masky odporu hraničícího s nenávistí; avšak předtucha nehody

jejich postoj mění, probíhá „citová revoluce“: „...proklubává se na světlo stále mocněji pravá podoba dětské duše, začínající žít v horoucí rodinné solidaritě a pospolitosti“ (Götz 1946: 4).

Bedřich Fučík nazývá Götzovu „masku“ dětské duše „slupkou“, která se v chování dětí projevuje drsným a sobeckým vystupováním vůči rodičům (Fučík 1946: 4), většinou jej však vnímáme pouze skrze fokalizaci a v jejich vnitřních monolozích. Tím napětí ještě víc vzrůstá – my jako čtenáři víme, co vše dětem na rodičích vadí, jak je obtěžují, jim však jsou tyto myšlenkové pochody ukryty.

„Jak jsou velcí dětinští! [...] Chudáci, chudáci, protože je už nic nečeká. Co bylo Jarmile po starých časech, po zemřelých, které nepamatovala, ty už všechno přbolelo, jí samé se chtělo nadmíru žít“ (233).

Fučík dokonce píše o generaci, která si „div ne nepřátelsky vymáhá své místo“ (Fučík 1946: 4). Tato revolta vůči rodičům jako symbolu tyranie a zpozdilosti spojená s míjením tužeb a názorů jednotlivých postav by mohla implikovat rozpad rodiny, v závěru však dochází k opaku: k láskyplnému stmelení sourozenců a posléze celé rodiny. *Předtucha* tak není pro Fučíka tolik novelou, jako básní lidské duše, již si do titulku své recenze vytkl jako podstatný bod prózy i František Götz. Z kraťoučkové recenze Jana Pilaře stojí za zmínku akorát poukaz na mravní aspekt, na to, jak si děti skrze své vnímání světa a prožitá dobrodružství nacházejí vlastní mravní jistotu (Pilař 1946: 2).

V celé novele je patrné napětí, motiv ohrožení, který evokuje již samotný název – *Předtucha*. Novela je svou atmosférou poplatná době vzniku – upozorňuje na pocit nejistoty, otřes životních hodnot během nacistické okupace, a zároveň se snaží dospět ke smírnému konci, k přečkání těžkých časů a naději. „V dobovém válečném kontextu nabývá zdánlivě komorně laděný příběh, dokonale vystihující mikrosvět jedné rodiny, další obecné významy. V okupační ‚tmě‘ představují pozitivní hodnoty: rodová pospolitost, rodinná soudržnost, mateřský jazyk jako projev existence a trvání národního společenství, historie národa, tvůrčí práce jedince“ (Debická 2006: 172).

Jaroslav Tax zmiňuje i předmětnou/věcnou genezi základního konfliktu<sup>1</sup> (Tax 1970: 182). Kořeny inspirace však očividně leží i v rovině kompoziční a žánrové, tedy

---

<sup>1</sup> Pujmanová se nechala inspirovat náhrobkem, který spatřila na slovenském horském hřbitově, kde u jmen manželů bylo vytesáno stejné datum úmrtí. Dozvěděla se, že tragická událost se stala při srážce vlaků, a to ji inspirovalo napsat příběh o dětech, jež ztratily své rodiče. Ovšem v protektorátní době

v přetavení něčeho konvenčního a starého v neotřelé a svěží. Pozoruhodným důkazem je recenze Marie Pujmanové (otištěná již roku 1922 v *Tribuně*), v níž se věnuje dívčímu románu *Lucienne* francouzského spisovatele Julese Romainse: „[...] má málo děje a přece od konce do začátku zvučí elektrickým napětím. Jsou vzpomínkové romány, na základě mechanických evokací. Toto je předtuchový román, proces, jak semínko osudu klíčí v člověkových nervech. Život ne jako retrospektiva, ale jako prorocství. Psychologická metoda tohoto románu je, lze-li tak říci, práce zvrtnou reminiscencí, vlivem budoucnosti do přítomnosti. Tato metoda v samém jeho hybu chytí mládí. Býti mlád, to jest, býti budoucí“ (Pujmanová 1922: 12/4). Charakteristika, která by se dala bez váhání užít pro přebal *Předtuchy*.

Ve svém příspěvku Pujmanová zmiňuje tradiční a sentimentální děj plný rekvizit a stereotypů červené knihovny, díky způsobu psaní však román *Lucienne* vyznívá jako „pravdivá, nevinná, vážná kniha, rozkošná veselostí tiché intensity životní“ (Pujmanová 1922: 11/3). Závěrečné hodnocení Romainsova „soukromého potěšení“ může být zčásti překvapující, když si uvědomíme, že *Předtucha* vychází až dvacet let po *Lucienne*: „Pokus, vzpamatovat vybledlé k původní svěžesti, se mu [Romainsovi] podařil, ale uzavírá sám sebe a nelze ho množit. Je to přece jen ztracená dějová oblast dnes“ (Pujmanová 1922: 12/4). Na druhou stranu, *Předtucha* podobně jako *Pacientka doktora Hegla* z této dějové oblasti čerpají jen částečně. Děj ani forma tradičnímu dívčímu románu neodpovídají. Cílem této práce není polemizovat nad žánrem, ale snaha poukázat na to, jak díky umění fokalizace zůstává dílo stále živé.

Blahynka se domnívá, že v *Předtuše* nejde toliko o děj, ale zejména o vykreslení okupační atmosféry plné strachu a úzkosti, která padá na sourozence poté, co se dozvědí o železničním neštěstí. Zatímco v *Pacientce doktora Hegla* vykresluje Pujmanová Karlino čekání na Heglův dopis, kde je hrdinka sama se svým tajemstvím (pouze subjektivní, individuální prožívání), v *Předtuše* je čekání záležitostí sourozenců a chůvy (subjektivní, ale kolektivní prožívání) (Blahynka 1961: 74).

Motiv vnějšího i vnitřního ohrožení rodiny, ale i motiv předtuchy a snaha o nalezení bezpečí v rodinném kruhu se neobjevují jen v novele vydané za protektorátu. V době první světové války vznikla autorčina prvotina *Pod křídly*. V ní hlavní postava děvčátko Irenka poznává krutost dospělého světa (více viz kap. Ivan).

---

změnila své stanovisko a rozhodla se tragické vyústění zaměnit za úlevný šťastný konec (Tax 1970: 182).

V novele *Předtucha* je vize neštěstí hlavním motivickým prvkem a je stálou součástí tematického plánu. Motiv neštěstí se kompozičně objevuje těsně po expozici, děj se začíná komplikovat a napětí autorka neustále stupňuje. Motiv neštěstí je přítomný především ve vnitřním prožívání Jarmily a Václava a ladí se podle jejich psychického rozpoložení.

Poté, co rodiče Jelínkovi odjedou, se Jarmila ptá Václava: „Václave, začala nesměle, ‚co myslíš, jsou předtu-““ (249). Její dvojče ji ani nenechá domluvit. Motiv předtuchy se vrací znovu a znovu, Václavovi přichází na mysl v okamžiku nezdařeného chemického pokusu v kapitole Kvintán, dále pak v kapitole Jitro, kdy dochází k rozuzlení děje, k radosti a úlevě, že zlá předtucha se nenaplnila. V katarzní kapitole Jitro je slovo předtucha vysloveno z úst Václavových: „Co se to přehnalo kolem nás, vzdychla si zhluboka. ‚A ta tvá předtucha, vid’?‘ vzpomněl si Václav“ (292).

Důležitost a nenahraditelnost rodiny si děti uvědomují až ve chvíli, kdy jejich jistota, která jim často svou stereotypností „cuchá nervy“, mizí. V 13. kapitole nazvané Neštěstí: „Já jsem je nenáviděla, já jsem se jim smála, připadali mně – takoví nemožní, já jsem si namlouvala, děti a rodiče, to že je všechno náhoda, já – já bych nejradši skočila z okna.“ (288) [...] „Ale víš,“ dodal tlumeněji, ‚co si nedovedu představit?‘ ‚Že by se vrátil jen jeden z nich, vid’?‘ dořekla právě tak tiše jeho blížinka. ‚Táta s mámou tak patří k sobě–““ (289).

Nepoznaná nejistota a nekonečné nervní čekání nutí sourozence a Cílku se stmelit. „Ach bože, semknout se, semknout, nás několik co tu zbylo, ať nepřijde nazmar ani jiskřička z původního věrného tepla“ (vnitřní Václavova promluva) (287).

V románu *Lidé na křižovatce* v kapitole Kudla a baterka nacházíme úryvek, v němž jsou rodiče Gamzovi svým synem Stanislavem fokalizovány obdobně jako sourozenci v *Předtuše*: „Otec a matka, každý cizí chlapec je zajímavější jich. Nepohodlní tvorové, kteří pořád něco po tobě chtějí, abys ses dal ostříhat, abys nesrkal polévku, abys nestřílel do stěny, abys udělal početní úlohu. Je s nimi nudno, jsou takoví samozřejmí, že je už ani nevidíš. Ale kdyby se rozešli ti dva, hroutí se svět“ (Pujmanová 1937: 82). Z pohledu dětské perspektivy tomu tak je: svět je tvořen především tím rodinným mikrosvětlem, a zhroutí-li se ten, co člověku zůstane...



## 4 Kompozice a čas

Jak je novela kompozičně vystavěna, oceňuje Oldřich Kautský v příspěvku *Pohled do duší patnáctiletých*. Píše, že je „důmyslně členěna na kapitoly, z nichž každá vrhá světlo na jiného člověka, na jiné prostředí, na jiný citový vjem“ (Kautský 1946: 4).

*Předtucha* se odehrává během čtyř dnů o letních prázdninách. Horizontálně je kniha členěna do 14 kapitol, vertikální členění je komplikovanější.

První dva dny slouží autorce k expozici, k náčrtu prostředí, seznamuje nás s jednotlivými postavami, jejich malými velkými starostmi. Třetí den vrcholí mistrovsky konstruované napětí, jež je úmyslně prodlužováno intermezzy statické povahy, stupňované do krajnosti a vyhrocené v kapitole *Noc*. Teprve čtvrtý den s kapitolou *Jitro* přináší katarzi a úlevu.

Kompozičně je novela rozdělena do dvou nevyvážených částí, na „předtím“ a „potom“. Kapitola 1.–12. se věnuje době před údajnou železniční nehodou, kapitola 13. a 14. zachycuje neštěstí a šťastný konec. Prvních pět kapitol si vyhrazuje autorka pro expozici, kde představuje jednotlivé postav. Názvy kapitol tomu tematicky odpovídají: *Bratři Jelínkové*, *Ivan*, *Jarmiliny trampoty*, *Otec a dcera*, *Cílka*.

Pujmanová začíná s jednoduchou kompoziční linií, která se ve vyprávění druhého dne rozdvouje. V 7.–9. kapitole: *Kvintán*, *Čekání*, *Rodiče za školou* uplatňuje autorka paralelismus. Na časové ose jsou dějové složky pečlivě uspořádány do jasných kompozičních částí.

Jednou z nejpůsobivějších technik Marie Pujmanové je práce s kontrastem a gradací. Dějové napětí vzrůstá v 6. kapitole *Noc*, stabilizuje se v 7. kapitole *Kvintán*, znovu se zvyšuje v 8. kapitole *Čekání*, v 9. kap. *Rodiče za školou* skoro mizí, kontinuálně stoupá v kapitolách následujících během třetího dne a graduje v 12. kapitole *Jarmilina pouť*, v 13. kapitole *Neštěstí* autorka sjednocuje čas a prostor prožívajících postav a napětí dosahuje kulminačního bodu. Ve čtrnácté (poslední) kapitole *Jitro* je napětí smyto a přichází klid a radost z návratu rodičů. Katarze se projevuje v psychickém rozpoložení postav, v jejich pozitivním smýšlení – „jitro – stav po dešti“ (Debická 2006: 173).

Kapitola *Noc* a *Jitro* stojí vůči sobě v sémantické opozici. V noci ožívá strach, neklid, obavy z budoucnosti a hned tři postavy mají významotvorné sny, které charakterizují jejich proživatele i jejich budoucí směřování. Naopak kapitola *Jitro* je katarzí plnou

úlevy a radosti, happy endem, prosvíceným denním světlem i vírou v budoucnost a absencí iracionálních citových pudů.

V kompozičním plánu jsou funkčně propojeny postavy s časoprostorem, buď se pohybují ony, nebo sledujeme pohyb uskutečňovaný v jejich mysli. Aktuální znovuprožívání dějů současných i minulých. Tyto duševní pochody spisovatelka ilustruje vždy v souladu s charakterem postavy, jejím sociálním i věkovým zařazením.

## 5 Prostor

Prostor, v němž se *Předtucha* odehrává, je značně omezený. Fikční prostor „je složen z detailů, které mají schopnost vytvářet iluzi celku“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 78). Žádný narativní prostor tedy nemůže být úplný, zdánlivý celek otevírá dveře dalším mezerám.

Děj je situován na letní byt v městečku Lichnov. Stejně jako v *Lidech na křižovatce* byl Pujmanové inspirací Potštejn v Orlických horách, řeka Orlice a její okolí, kde trávila každoročně prázdniny. Na Vančurovo doporučení se tam uchýlila za heydrichiády, poté co ji varoval, že je na seznamu gestapa. Nechleby (*Lidé na křižovatce*) i Lichnov Blahynka vyzdvihuje jako důležitá místa, v nichž dochází k zásadním událostem, které otřesou dosavadním (resp. spíše zdánlivým) klidem rodiny (Blahynka 1961: 73). Podobným místem je letní byt Janotů v *Pacientce doktora Hegla*. Zatímco v *Lidech na křižovatce* se předtuchy smrti naplňují, v *Předtuše* „potštejnská tradice obcházejícího neštěstí a katastrof“ sice pokračuje, nakonec je však zlomena.

Prostor, do nějž je příběh situován, zahrnuje letní byt (rodný dům otce Jelínka), tenisové kurty, plovárnu, hotel, kde je tančírna – tyto lokace však jsou jen zmíněny a nijak popisovány. Příroda je podrobněji zachycena v kapitole Jarmilina pouť. Do té doby ji Pujmanová nevěnuje takovou pozornost.

Jednota místa a děje je narušena jen kapitolou Rodiče za školou, kde se manželé Jelínkovi ocitají ve vlakovém kupé na cestě na konferenci. Z okna expresu vnímají ubíhající krajinu, (nechávací se unášet myšlenkami i vzájemným citem). Krátce je zachyceno malebné lázeňské městečko Jassa, kde musí jejich vlak čekat na křížení s rychlíkem, který jede do Malory.

K budování prostoru a místního určení využívá Pujmanová specifických postupů fokalizace. V *Předtuše* se nesetkáváme s dlouhými statickými popisnými pasážemi, i prostor je dynamizován. Jakým způsobem postava okolní prostor vnímá, můžeme vysledovat dle její zainteresovanosti a z jazykové stránky také podle místních zájmen „tady“, „tam“. V *Předtuše* je prostor zachycován často v pohybu za chůze (také za jízdy ve vlaku).

Význam prostoru spočívá zejména v impresionistické podpoře atmosféry, fakta o místním určení jsou sdělována „jako by mimochodem“. „Ke zvláštnostem vypravěčského stylu M. Pujmanové patří, že vyličení situace u ní nehraje samostatnou roli, je zbaveno oné těžkopádné popisnosti, jež bývá někdy rubem epické šíře. Dá se

říci, že popisy mají v románu dynamickou úlohu. Pro Pujmanovou je charakteristické, co sama nazývala svěžím, neotřelým viděním světa – umění podívat se na každou věc jakoby poprvé, spatřit jí z nějaké nové stránky a zároveň o ní povědět něco podstatného. Z toho vyplývá i podobnost jejích krajin se sluncem zalitými a poněkud zvláštními krajinami impresionistů, v nichž je skutečnost zachycena právě v okamžiku, kdy hýří svěžestí“ (Bernštejnová 1985: 282).

Místo tvoří často pouze pozadí pro vnitřní monology postav, prostředí figuruje v novele zejména skrze prožívání postav a možná o to intenzivněji před čtenářem vyvstává letní krajina. Pohled každé postavy ukazuje Lichnov z jiné stránky, nebo určitou jeho část. Skrze Toufarovu fokalizaci máme možnost alespoň tušit, jak jeho samota vypadá, neboť si představuje, jak Jarmile vše ukazuje a vypráví. V Ivanově případě je klíčovým prostorem hartún a spol. (viz kap. Ivan). V kapitole Jarmilina pouť se popis přírody mění podle změny emocí, více viz kapitola Jarmila.

## 6 Jazyk ve službách fokalizace

Zevrubnou jazykovou analýzu *Předtuchy* podal Jiří Haller (Haller 1946: 86–96), o jehož studii se výrazně opírám v této kapitole.

Marie Pujmanová charakterizuje své postavy jednáním a jazykem, jímž hovoří, myslí. Sama Pujmanová pro Studentský časopis (Pujmanová 1938: 203–206,) napsala několik svých komentářů k vlastnímu dílu, zejména o tom, jak pracuje s hovorovou řečí při utváření a charakterizaci postav. Ačkoliv se toto prohlášení vztahuje primárně k *Lidem na křižovatce*, můžeme ho považovat za obecný přístup, který Pujmanová při své spisovatelské práci využívá opakovaně. Autorka píše o charakterizaci jednotlivých jednajících postav nejen přímou řečí, ale i řečí polopřímou, způsobem, jak se o nich vypráví.

Ona si už každá postava řekne o svůj přednes. To není jen přímá řeč, co ti lidé mluví a jak se vyjadřují, to je také způsob, jakým autor o nich vypravuje. Že přímá řeč je dobrý charakterizační prostředek, to je známější. Každý z mých románových lidí samozřejmě mluví tak, jak to vyplývá z jeho povahy, i tak, aby živě představoval svoji společenskou vrstvu. Studovat hovorovou řeč podle prostředí, podle společenských tříd, podle stavu, to je úplná rozkoš; když si trochu vychováte sluch, můžete zavřít oči a uhádnete podle toho, jak se vyjadřuje, kam asi ten člověk patří (Pujmanová 1938: 205).

Jazykové promluvy postav odpovídají jejich věku, sociálnímu zařazení – a to i jejich proměnlivé platnosti – v rodině, v profesi, v partě přátel, výrazné jsou zde i citová a hodnotící stanoviska.

Pujmanová nikdy nepouští ze zřetele stylistickou platnost lexika. K charakterizaci osob a k jejich sociálnímu zařazení slouží citové zabarvení slov. Děti, tedy Ivan, Jarmila a Václav, používají jazyk mládeže té doby. Z dnešního hlediska působí jejich mluva někdy úsměvně. Studentský slang se vyznačuje vysokou mírou metaforického a expresivního vyjádření, součástí je hyperbola, ironie, výrazné citové zabarvení (zejm. negativní), typicky užívané v hodnotícím postoji: „bouda“, „laborka“, „hartún“, „tubera“, „fórista“, „slon“, „buvol“, „sprosták“, „vtřebať se“, „rozházet se“, „vymýšlet koniny“, „nandat to S. K. Orlici“ aj.

Jazykové odlišnosti v promluvách postav odkazují k jejich odlišným rolím, vytvářejí dojem reálnosti a plastičnosti fikčního světa, jsou přidanou hodnotou smyslu sdělení. Dojem rodinné soudržnosti a pospolitosti Pujmanová vytváří i jazykově a to tím, jak

jednotlivé postavy přejímají vyjádření a lexikum postav jiných – jak v dialogích, v doslovném opakování i tak, že je variují.

Pro jazykovou výstavbu *Předtuchy* jsou typické metajazykové komentáře: „Neblbni, Jarmilo, vážně, s tím nejsou legrace,“ vpadl Václav. „Takový oslabený organismus je přístupný každé infekci. Můžeš klidně dostat tuberu,“ dodal celý šťastný tím výrazem“ (238). Například Jarmila hovoří o svých přátelích jako o „partě“, ptá se jich, co jim na Toufarouvi tak vadí. „Že se honí,“ vyřkli jako jedněmi ústy.“ Pujmanová zde přidává jazykové vysvětlení: „Toho výrazu užívají v partě často a znamená: vychloubat se něčím, co není a co jen předstírám, abych dělal dojem, a kdo si tak počíná, je u party v opovržení“ (256).

Neobvyklé lexikum je užito k zhuštění výrazu a pregnantnímu vystihnutí skutečnosti, resp. je fokalizačním nástrojem, jenž dojem autenticity vytváří.

Vyjmenujeme zde pár příkladů stažených slov či zhuštěných hovorovým způsobem: „Včera na hovor nebylo kdy“, „teď je dost času až zpátky“ (tzn., při zpáteční cestě, až pojedou zpátky) (262). Podobným způsobem jsou zhuštěna i slova slangu mládeže: „zpátky do boudy“ (do školy) (217), „ať také pomůže otravovat“ (pomocť s přemlouváním rodičů) (217), „po stříbrné betonce“ (betonové silnici) (293).

Vyjadřování postav je jedním z důvodů, proč texty Pujmanové působí tak svěže, autenticky. Autorka vždy hledá stylisticky efektivní výraz. Např. sloveso „odejít“ mění dle kontextu za tyto výrazy: „trhli jsme se a jedeme“ (261), „pláchne chůvě“ (242), „foukla Cilce“ (274).

Spisovatelka věnuje pozornost všem jazykovým rovinám i zvukové realizaci. Aby se vyhnula kumulaci sykavek, přeměňuje pořádek věty „zase ses dnes dopoledne vážila“ na „dnes dopoledne ses vážila na plovárně“ (238). Snaží se vyhnout opakování slabiky, aby nedocházelo k nelibozvučnosti. Také se snaží neopakovat stejné slabiky „je“: „jest jeden z průkopníků“ (242), kterou bychom ani nepovažovali za nelibozvučnou. Naopak vybírá slova onomatopoická (zejména pro úseky lyrického rázu): „[...] tady se nemluví, tady se šumí, syčí, klokotá, bouchá“ (251); „kruhová pila se k nim prokousávala vrčela“ (222).

Svou práci s jazykem reflektuje autorka sama ve svých textech o mateřštině: „Česká řeč srší mladostí. Je smyslová, srostitá, hmatatelná, sugestivní. Představa a slovo do sebe zapadají, že je to prostě rozkoš. Vyřknete-li slovo jablko, to slovo má opravdu kulatou hladkost a šťávu; vyslovíte-li trnka, máte na jazyku svíravou trpkost plodu;

řeknete-li scvrklý a nafouklý, změříte zvukomalebným rozpětím obou slov rozdíl obou vlastností“ (Pujmanová 1959: 22). „Však jsem se také se svými rukopisy poctivě hmoždila! Roztrhám stránku třeba desetkrát, než se mi zdá v pořádku“ (Pujmanová 1959: 27). V *Předtuše* můžeme najít obdobnou výpověď ve vnitřním monologu Františka Jelínka, za nímž následuje komentář/interpretace vypravěče: „Tatínek se dřel s půdou a já s řečí; za nic bych nedal svou práci, které zelení lidé říkají suchá, v laboratoři slov se dohmatáš k mystériu národa“ (262).

Pujmanová dává v dativu osobního zájmena já přednost tvaru „mně“ před „mi“, čímž – podle Hallera – posiluje hovorovost jazyka (Haller 1946: 90–91), která má výrazný vliv i na syntax.

Hovorové vyjadřování má vliv na užití spojek, často se v textu objevují spojky „jestli“ a „co“ (Haller 1946: 92): „kdoví, jestli postáli před vozem tři minuty“ (248); „Ale Ivan se najednou pustil pláště, který byl otočen zády k němu [...]“ (267).

Díky neustálému střídání nepřímé, polopřímé a přímé vlastní řeči dosahuje autorka plynulosti a živosti textu. V případě, že za sebou klade věty beze spojek a přechodníků, vznikají poutavé epické úseky. Uvolněná syntax je nástrojem vhodným pro spád lidového vyprávění či povídání, „těkavé vzpomínání, neurovnané přemítání osob z příběhu, vzrušení, netrpělivost; lze ji také vhodně přizpůsobovat temperamentu jednotlivých osob a dávat jí aspoň několik ukázek tohoto jejího umění [...]“ (Haller 1946: 94).

Dalším prostředkem, který slouží k větší rušnosti a plnosti vyprávění je řazení opozitních vět vedle sebe: „Chtěl by se bavit [Václav], a matka balí. Chce se mu hádat, a matka se usmívá.“ (218); „Takové boží ticho, takový hříšný křik.“; „Neznámé město, hodiny na věži budou bít a blízko bude daleko“(261).

Autorka uplatňuje hutný a úsporný styl, často gradující v intenzivní sentenci: „Ten, na něhož marně čekáme, je s námi naléhavěji, než když jsme s ním; nedá se odbýt.“ (257); „Les nám hraje ty písně, které v sobě nosíme.“ (276); „Nejtěžší hřích je zoufalství.“; „Jak je štěstí živé! Jak je štěstí pro lidi! Štěstím teprve, štěstím se člověk modlí“ (292).

Tato intenzivnost významu přichází zpravidla v poslední větě každé kapitoly, která je pointou, zároveň se však otevírá významům a dějům následujícím. Někdy tyto sentence mají aforistickou či gnómicou platnost.

Přirovnání Pujmanové smyslově evokují skutečnost, (často užívá i jemného humoru). Metaforám a metonymiím vyjadřující obraz skutečnosti převrácením sémantické souvislosti a efektivní zkratkou: „zdvih obočí do otazníku“; „já tě nepustím, žebrala malým hláskem tma“; „vlak jel naschvál po špičkách“; „z pokoje vyskočil plnokrevný doktorský smrad a ráz dva položil na obě lopatky tu půdovou dřevěnou vůni...“ Dalším příznačným prvkem obrazného vyjadřování je mísení smyslových rovin, jejich prostupování. Často se projevuje v přívlastcích: „Kolem Jarmily se učinilo sněhobílé ticho“; „člověk dostává v koupeli stříbrnou duši“; „Václav si nesměl ani vzpomenout na drátěnou chuť v ústech po tajné cigaretě na chodbičce“.

Slovesa Marie Pujmanové jsou „nabita energií a mocnou schopností vybavovací“ (Haller 1946: 95): „cesty se zadržovaly uzly úzkostí kolem věží s hnízdem zvonů, a tys zahlédl smrt a lásku, jak se spolu vedou polní pěšinkou“; „milost léta kanula po holých pažích, vzduch se mátl vůněmi“; „okolo domu chodil déšť, mlaskal po písku, cupital v trávě, šeptal do listí, dupal na plechovou střechu.“

Haller o Pujmanové v závěru svého článku věnovaném *Předtuše* tvrdí, že je očarován jejím vypravěčským uměním a že právě za protektorátu vyšlé *Předtuše* přísluší jedinečné místo v autorčině tvorbě. Všechny prostředky, které Pujmanová využívá, působí nenuceně, prostě a nenápadně, a proto oceňuje spisovatelskou práci Pujmanové za „v pravém smyslu slova tvůrčí a její umění je jedním z největších vrcholů, ke kterým dosud české vyjadřování dospělo“ (Haller 1946: 96).



## 7 Využití kurzivy

Některé specifické lexikum je v textu Pujmanové odlišeno kurzivou či uvozovkami. Detailněji se podíváme, o která se jedná.

Použití grafiky se v jednotlivých vydáních liší. První vydání z roku 1942 místo kurzivy užívá pro zvýrazněná slova proložené písmo. Alena Debická (Debická 2006: 169–197) se detailně zaměřuje na tuto problematiku, které my se dotkneme spíše okrajově, vybereme jen to, co se nám zdá pro naši práci nejpřínosnější. Debická ve své studii zaměřené právě na konkurenci antikvy a kurzivy používá k analýze 6. vydání *Předtuchy* (vydání poslední ruky).<sup>2</sup> Kurzivou zvýrazněná slova či slovní spojení jsou přítomna v celém textu novely vyjma čtvrté kapitoly Otec a dcera.

Odlišné grafické označení jednotek plní především aktualizací funkci. Za klíčová slova lze považovat slova „laborka“ a „hartún“. Hartún, označení pro Ivanovu skryš, je jeho původní vymyšlené dětské slovo. To, že je to jediné uměle vytvořené slovo v celé novele, nechává vyznít jeho jedinečnosti i smyslu. Hartún je místo tajemné, ukryté, bezpečné a kouzelné. Kdykoliv se v textu objevuje, nese si s sebou konotace dětství plné čarovné imaginace, v němž obyčejné děje proměňují v dobrodružství. Že je hartún Ivanovým vlastnictvím, vidíme např. v Jarmilině uvažování: „Na zamyšlených lesích, na osamělé borovici u Floriána, na nevinném domku pana Sychry i v brance, jak ji nechali pootevřenou a teď se k ní vraceli od Ivanova hartúnu, leželo tázavé ticho (249).“

„Opakování týchž graficky aktivizovaných pojmenování slouží jako prostředek sémantické soudržnosti textu povídky, prostředek textového navazování, spojitosti textu, vytváření sémantického kontextu“ (Debická 2006: 176). Slova zvýrazněná kurzivou se aktualizují a vystupují do popředí před text psaný antikvou. Kurzivou je značena stále platná stylová platnost slova, jeho kontextové a pragmatické významy. Specifickou funkci mají aktualizované lexikální jednotky „tam“, „předtím“, „tomu“, kde kurziva implikuje zjemňování významu těch označení, jež „odkazují v tematickém plánu k přesahu od jevů pozemského života k jevům posmrtným a k tušenému tragickému neštěstí“ (Debická 2006: 178). „To nebylo to, tomu se vyhýbaly za řeči, Jarmila však neklamně poznávala hlas, jehož se už prve byla zděsila, ten strašný, šetrný uctivý hlas“ (284).

---

<sup>2</sup> V 6. vydání se počet zvýrazněných slov od vydání prvního zvyšuje o 13 jednotek (z původních 24 různých jednotek se zvyšuje na 37) (Debická 2006: 174).

Co se týče vertikálního členění novely, kurzivou označená slova se objevují nejčastěji v přechodných promluvových pásmech – v neznačené (nevlastní) přímé řeči, polopřímé řeči a řeči smíšené. To zachycuje neustálý pohyb mezi prezentováním postav skrze jejich jednání, pohybů ve vnějším světě a náhledy do jejich nitra. Pokud se kurzivou značené jednotky vyskytují v značené přímé řeči, mají dodat výrazům na expresivitě, subjektivitě či apelu. Exprese se často objevuje v kombinaci s metaforizací významu: „Oldo, navalíš jim zase tři *banány* jako onehdy s Hradcem?“ (223); „A co otravuješ? Že by ses mohla *ustřebat*.“ (249); „Že se *honí*,“ vyřkli jako jedněmi ústy“ (256).

Platnost kurzivy v objektivní řeči vypravěče je především v aktualizaci významů, zároveň sebou nese významový kontext figury, k níž se vztahuje.

Kurzivou psaná slova někdy signalizují přechod mezi jednotlivými promluvovými typy, zejména v místech, kde dochází k jejich prolínání: „Co na tom mají! Takhle na lodičkách po Orlici – dobrá. Ale navléknout se v tom vedru do městských šatů a zavřít do rychlíku na dva dni a noc [polopřímá řeč]; Václav si na to nesměl ani vzpomenout, na dusno, když vlak vjede do tunelu, na drátěnou chuť v ústech po tajné cigaretě na chodbičce, chrapot uhlí, na smutek rachotů, na kalný vlak, až je zas poveze zpátky –“ [řeč vypravěče subjektivně zabarvená]; „Do *boudy* – ale do té doby do něj nevstoupí nohou. Jako by v Lichnově nebylo dost hezky! –“ (217) [polopřímá řeč].

Pujmanové slouží kurziva tedy jako nástroj ke zvýraznění prvků hovorové řeči, aktualizací dosahuje autenticity mluvenosti. Kurzivou jsou značeny i neutrální věty, které v kontextu získávají další pragmatické významy (hodnocení, citovost, ironie, výpovědní modalita, vyjádření vnitřního prožívání).

Debická ve svém textu dokazuje (Debická 2006: 179), kolik funkcí plní použití kurzivy na jazykovém pozadí ztvárněném antikvou. Jednak tvoří konkurenční sémantické pole, které se vyčleňuje z ostatního textu, jednak se účastní tvoření sémantického kontextu. Graficky odlišené jednotky procházejí téměř celým textem a mají koherenční funkci. Opakovaným užitím stejných lexikálních jednotek autorka vymezuje v tematickém plánu prostor dění, ke kterému odkazují. Užití adverbii „tam“, „předtím“ umocňují a plasticky utvářejí temporální strukturu vyprávění, „vnášejí prvek nadčasovosti a rozčleňují děje na časové ose do dvou časových úseků, tím zároveň i do dvou kompozičních částí“ (Debická 2006: 179). Debická ve svém článku potvrdila Hausenblasovu myšlenku (Hausenblas 1971), že se grafická složka

podílí na komplexním významu komunikátu, na stylu i smyslu textu. U Pujmanové grafická složka posiluje především stylový princip hovorovosti a autentičnosti textu.

## 8 Budování postavy pomocí fokalizace

V celé novele *Předtucha* se Pujmanová snaží o zprostředkování subjektivního vnímání a cítění postav. Sdělení extradiegetického vypravěče v pozici fokalizátora zabírají jen na malý prostor, většina je totiž věnována fokalizacím jednotlivých postav. Již první věta novely „Co na tom mají!“ (217) je příznaková a upoutá čtenářovu pozornost. Jedná se o zvolání v krátkém vnitřním monologu, je deiktická a čtenáře nutí k okamžitému zájmu o to, komu toto zvolání přisoudit, kdo jsou „oni“, „mít na něčem“.

Fokalizací je text budován tak, že umožňuje vhled do intimního prostoru rodinného života. Toho si všímají literární historici i kritici, ačkoliv samozřejmě nepoužívají termínu fokalizace.

„Aby pronikla do vnitřního světa hrdinů, využívá Pujmanová nejrozmanitějších prostředků, jimiž disponuje moderní román, například nevlastní přímé řeči a vnitřního monologu, občas formálně blízkého proudu vědomí“ (Bernštejnová 1985: 271). „Oblíbeným spisovatelčíným prostředkem byla nevlastní přímá řeč, v níž autorovo stanovisko nenápadně splývá s postojem hrdiny, přes jehož vědomí je líčená skutečnost filtrována. Tento prostředek zbavuje vyprávění staticnosti a dodává mu velkou intenzitu a emociálnost a obohacuje jeho psychologismus, tj. umožňuje dosáhnout značných výsledků nejjednoduššími prostředky [...]“ (Bernštejnová 1985: 281).

K ilustraci charakteru postav často slouží jazyk využíváme v této kapitole poznatků

### 8.1 Cilka: chůva, hospodyně, generál či stařenka

Postava Cilky,<sup>3</sup> chůvy a hospodyně, která vychovala paní Jelínkovou a teď opatruje i její děti. Cilčina sentence je prodchnuta obrazem nevrlé důstojné ženy, která je ochránkyní a strážným duchem Jelínkovic domu. „V této ženě se snoubí sociálně zakotvená nedůvěra k ‚pánům‘ se starodávnou věrností ‚panské‘ rodině, jejíž se cítí součástí, i když by to nepřiznala ani sama sobě“ (Lukeš – Lukešová 2012: 333). Je jediným zástupcem nejstarší generace a své „právo komandovat“ uplatňuje na všechny členy rodiny kromě Františka Jelínka.

---

<sup>3</sup> Předlohou Cilky byla v realitě Pujmanové chůva (Julie Kosárková), kterou již opěvovala v básni *V Lidech miluji tu zemi*. V *Předtuše* je však zdůrazněn její lidský rozměr, hodnoty rodinné pospolitosti, lásky a citu, kdežto v básni je chůva vykreslena spíše jako ideový monument (Tax 1970: 185).

„Jen kdybys zkusila, co je to hlad, však by ti jelo,‘ a chůva se zastavila nad stolem sedících, s kalíškem v ruce jako kazatel. ‚Řeknou, jestli nemám pravdu‘ otáčí se k paní. ‚Oni jsou na tu žabu slabá. To musí mít člověk pevnou povahu. Počkej, až tě budu komandovat já! Nechutná ti, nejez, kdo se tě prosí, aspoň zbude. Však ty ještě přijdeš sama, a ráda! To by byl pěkný pořádek“ (238).

Postava Cilky si vytváří autoritu, kterým by mohla sloužit. Cilka sverpě lpí na tom, že bude manželům Jelínkovým onikat a ve svých promluvách to demonstruje. Onikání sloužilo podobně jako současné vykání k vyjádření úcty společensky vyššímu člověku.<sup>4</sup> Onikání volí Cilka jako nástroj, jímž samu sebe staví do podřadnějšího postavení, ačkoliv je rodinou vnímána spíše jako člen rodiny než jako pouhá hospodyně a chůva. Zároveň má onikání v Cilčině mluvě archaické či komické konotace.

Jako nejstarší postava novely má Cilka slovní zásobu archaičtější, jako příznakové jazykové prostředky zde nacházíme nespisovný jazyk, expresivně zabarvená slova apod. Z Hallerových příkladů vybíráme některé: „špargál“ (expr. tlustá kniha), „atres“ (hov. adresa), „archýtek“<sup>5</sup> (expr. zdrob. architekt) a běžné frazémy (lidová rčení apod., např. přijít s křížkem po funuse) (Haller 1946: 91).

Cilčin charakter je vykreslen jak jejím jadrným vyjadřováním v přímé řeči, tak fokalizací paní Jelínkové v kapitole Cilka. Své fokalizační hledisko přidává i František Jelínek, ovšem jen ve vnitřní, monolog paní Jelínkové, která si jeho slova upamatovává: „Nenarodila se darmo v jižních Čechách, soudí s úsměvem František, jen si ji poslechni, jak hoří pro pravdu, když řeční, ta je ze starého sektářského pokolení“ (242). Paní Jelínková však cítí původ Cilčina charakteru někde jinde a její fokalizaci je věnováno mnohem více prostoru. Tematizuje Cilčinu zarputilost, snahu oponovat za každou cenu: „Proč, kolikrát si myslívá Anna, bože, proč? Vždyť ji nikdo nepokořuje, máme ji rádi, přece to ví. Ale Cilka kdyby se jí někdo pokusil pohladit, zježí se a píchá; jedním dechem vymáhá uznání i odráží je; do jakého divného trní žene potřeba lásky v člověku, jenž nekvetl! [...] Byla odjakživa opačná a škodila si u lidí, říkajíc jim štiplavosti do očí, a zatím za zády je chválí“ (242). Po tomto úryvku se fokalizace střídá a prostor dostávají vlastní Cilčiny myšlenky prezentované

---

<sup>4</sup> Naopak onkání (oslovování ve třetí osobě singuláru) se mohlo užívat místo tykání. Sloužilo jako prostředek k oslovení osoby nižšího sociálního postavení (Adam 2015: 31).

<sup>5</sup> K ověření významové a stylové platnosti slov jsme využili online dostupných slovníků: Příručního slovníku českého jazyka a Slovníku spisovného jazyka českého.

v polopřímé řeči: „Jen kdyby se otřel o paní Jelínkovou někdo cizí! Ať to zkusí, Cilka by mu jistě něco pověděla. Nedá na ni dopustit; a na Jelínka už teprve ne!“ (242).

Postava Cilky má své pevné místo v rodinném kruhu, o němž žádná z postav Jelínkových nepochybuje. Je plně přijímána se svými vzorci chování, které jsou neměnné a platné. V čase krize však z Cilky padá vnější slupka urputnosti a tvrdosti a zejména Ivan je šokován, kolik křehkosti a bezbrannosti se v chůvě nachází. Za pomoci drobného detailu se proměňuje Cilka (fokalizovaný objekt) ve fokalizaci dvojčat: najednou si všímají, že Cilka má bílé vlasy, že se z „generála“ stala stařenka. Po chvíli krize však chůva opět nastoluje svou „ideologii“: jíst se musí, spát se musí, řád musí být dodržen a ona nad ním bude bdít. Ve vnitřním monologu se s děsivou situací vypořádává naprosto pragmaticky: uvažuje nad tím, kdo bude poručník dětí a jak si svou roli ochraňovatelky ubrání.

## 8.2 Toufar: svůdce, fórista, hrozný mladý muž

### 8.2.1 Toufar jako fokalizovaný subjekt

Toufar je fokalizovaným objektem nejen pro Jarmilu, ale je i v hledáčku otce Jelínka a trnem v oku Jarmilině „partě“ a bratrům Václavovi a Ivanovi.

Pro Jelínka je Toufar „cizí muž“. Očividně se mu nezamlouvá, proto dceru vyslýchá. Má obavy z jeho vlivu i o Jarmilino bezpečí. Ujišťuje se, že v době nepřítomnosti bude na dceru dohlížet chůva a rodinná sousedka paní Horáková. Ačkoliv ho tento člověk znepokojuje, se svými obavami se své ženě nesvěří. Nechce jí přidělovat starosti na jejich dovolené. Proto se o něm nedozvídáme nic od Anny Jelínkové, dokonce uchází pozornosti Cilčině. Jaký názor mají na „svůdce“ hrdinky ženského pohlaví, nám zprostředkují jen dívky z „party“, jejichž názor je distribuován v kolektivně.

Pro partu je Toufar, ten co se „honí“ (viz kapitola Jazyk ve službách fokalizace).

Václav ho označuje – stejně jako parta – za „fóristu“, nafoukaného floutka. Pomocí otráveného postoje, distance od veselé „party“ se snaží Toufar udělat ze sebe zajímavého člověka. Ivan je jasně ovlivňován bratrovým pohledem na Toufara, zároveň je mu proti srsti, že se něco vymyká jeho dětskému řádu světa, že se Jarmila při styku s Toufarem chová jinak, nepřírozeně, tak, jak to Ivan nemá rád: „slečinkovsky“.

To, že Jarmilinu okolí se Toufar nezamlouvá, jsou přesně důvody, které vedou Jarmilu udělat vše naopak. Toufara, kterého považuje za výjimečného. Zastává se jej a snaží se mu přiblížit tím, že si bude hrát na odvážnou a dospělou.

Jakým způsobem vnímá Toufara Jarmila uvádíme dále, zde zmíníme alespoň jak je z Jarmiliny perspektivy popsán prostor, kam za Toufarem vchází. Ten totiž tvoří určitou analogii k pocitům, které v ní Toufar vzbuzuje. Když Jarmila přejde hranici a je již u Modlivého dolu, atmosféra zhoustne. Do krajiny se projektují její pocity: krajina jako fokalizovaný objekt je temná, chladná a děsivá, je cítit vlhkost, hniloba a plíseň. Tyto vjemy asociují, že osoba, která se v tomto prostředí zdržuje, je určitým způsobem nezdravá, podivná či zkažená.

### 8.2.2 Kapitola Samotář

Postava Toufara se čtenáři zpočátku přibližuje skrze své vlastní promluvy a fokalizaci ostatních (zahrnuje i jejich hodnocení).

Až v kapitole Samotář máme prostor poznat tuto postavu zevnitř tak, jako kdyby Toufar vykreslil svůj autoportrét. Události jeho předcházejícího života jsou nám prozrazeny jeho plynoucími myšlenkami v čase příběhu, ve chvíli, kdy čeká na Jarmilin příchod v jeho temnou tramskou samotu.

Až na několik nerozsáhlých úseků<sup>6</sup> tvoří kapitolu Toufarův vnitřní monolog a vyprávěný monolog tvořený polopřímou řečí. Oscilace mezi typy promluv umožňuje autorce vykreslit těkavost Toufarovy neklidné mysli, která si pohrává s variacemi schůzky, jeho snahu nasimulovat podmínky tak, aby mu Jarmila sama vplynula do náruče. Na povrch tak vyplouvá jeho cynismus a rafinovanost.

Ve svém vnitřním monologu paroduje Jarmilu (anticipuje její omluvy pozdního příchodu, místo označení „bratři“ užívá ironicky deminutiva „bratříčkové“) i svou matku, s níž se jinak než skrze jeho napodobování a úvahy nesetkáváme. K parodování matky dochází zdánlivě jen tlumočením jejích imperativů vztahujících se k tomu, aby Toufar bral ohledy na svého invalidního bratra. Kdyby zde nebyl náznak ukřivdění z nedostatku věnované pozornosti jeho matky, netušili bychom podhoubí, z něhož charakterová pokřivenost vyrůstá.

Toufar rafinovaně vymýšlí, jak Jarmilu přelstít, zda má spoléhat na romantická gesta či cílit na ženskou všetečnost i soucit. Počítá s tím, že Jarmilu „bude lákat vyléčit

---

<sup>6</sup> Autorské vyprávění je použito pouze na začátku kapitoly ve dvou souvětích a jednou jednoduchou větou, následně jedním souvětím v druhém odstavci a několik vět se nachází ještě v počátečním úseku šestého odstavce.

zlého člověka“. Pro Toufara představuje Jarmila erotický objekt, „lolitku“, v níž se žena probouzí. V následujícím úryvku si můžeme povšimnout, jak zde vystupuje fokalizovaný objekt: Jarmila je ironicky nazývána jako „holčička“, „Jarmilka“.

Blázen, kdo nechává věci náhodě. Ti mládenci, co bloumají bez plánu a improvizují, aby neměli smůlu! Dívce imponuje určitost. Mlhy má sama u sebe dost. Čeká jen na to, abyste ji řídili. Ovšem neviditelně. Postupovat se bude takto: Uvítání s odstínem dojaté vděčnosti. Pozdvihnout ruku k ústům. Nic víc. Skoro obřadně. Jako že přišla dáma. Posadit ji na koně. To jim dělá dobře. Proč bychom jim na chvíli nedopřáli tu radost?

Potom vezmeme holčičku na maliny, ať se okouká. Kousek prodlouženého dětství, to vzbuzuje důvěru. – Trošičku protáhneme hru na malinách, aby Jarmilku první začalo tajně znepokojovat, že se snad ani nedostaneme k ohništi a chatě. Protože zvědavá je jako čert; hlavně zvědavá. Malý napínáček neuškodí. (Samozřejmě nepřetáhnout; aby mi nezačala pospíchat domů.) Bože, ale vy jste se poranila! A kvůli mně! Nešťastný trn. Věříte, že mě to bolí víc než vás? Zlíbám tu kapičku krve. Nedovolí? Aspoň mi dejte na památku ten šáteček. Nedá? Honička ve smíchu – Člověče, pozor! Žádné předčasné podniky. (Jak se včera prala.) Pomalu! Nepoplašit. Venku jenom zobáčkové hubičky a vůbec selanku (270–271).

Ve vnitřním monologu Toufar nezamlčuje své manipulátorské sklony a svých schopností si naopak váží. Manipulátorské cítění líčí Pujmanová velmi sugestivně: „Už jí to nedá. Protože musí. Dávno je má a dobře to ví, ať na sebe nedala sáhnout (přímo animální unikání), celou jsem ji předělal, nové nervy, nové reakce, novou fantazii, už se dívá mýma očima, kam se hne, jdu s ní, mohu si s ní dělat, co chci“ (272).

Asociacemi se skrze Toufarovy vzpomínky čtenář seznamuje s postavami, které se „fyzicky“ v *Předuše* nikdy nezjeví. Jejich existence ve fikčním světě je platná jen skrze vnitřní pochody postavy. Pro Toufara není Jarmila první člověk, s nímž si zahrává, aby „uspokojil ego“. Analogií mu jsou dva dávní přátelé: jednoho manipuloval tak dlouho, dokud nevyplynulo na povrch Toufarovo plagiátorství přítelova článku, druhému přebíral děvče.

Jen letmo je tu zmíněna i další dívka Tonka. O ní se nedozvíme nic jiného, než že se ráda účastní tramských setkání a na jedno z nich zavedla kdysi i Toufara.

### 8.2.3 Toufarův charakter a autostylizace

Stylizuje se do pozice nebezpečného individualisty. Snaží se vytvořit kolem své osoby mýtus světem protřelého nezávislého dobrodruha, který navštívil Ameriku a pohrdá veškerými hodnotami, které česká (lichnovská) společnost uznává. Lež mu není překážkou, měřítkem mu je „vnitřní skutečnost“. To je ovšem paradox, neboť mu



nezáleží tolik na tom, jaký je jeho charakter, ale co si o něm lidé myslí. Výjimečný není. Stačí mu, aby tak působil, a Jarmilin obdiv sytí jeho egoistickou povahu. „[...] je ekonomičtější být sám, stranou, mít odstup, přicházet jen někdy, být tajemný, a v lesní samotě, kde tě nikdo neodstrčí ani nepředstihne, koncentrovat se k příštím činům. (Básně? Film? Politika?) Já vám ještě ukážu!“ (273).

Čtenář má možnost dozvědět se o Toufarovi jisté detaily, které jsou v přímém kontrastu k jeho autostylizaci. Např. má potetované ruce modrou mořskou pannou (víme jen díky Jarmilině fokalizaci, ovšem tento detail vyzní ironicky – jako známka největšího klišé), dokonce „od jednoho dědka z žižkovské hospody U Vola a od žádného námořníka z přístavního baru“ (256), jak se dovídáme díky jednomu hlasu z „party“.

Toufara díky těmto střípkům nelze vnímat jen černobíle jako postavu svůdce, ale i jako nešťastného člověka, který se cítí nemilován, odstrčen, na okraji. Místo toho, aby tento defekt zlikvidoval, nechává se jím pohltit a činí si z něj pózu, tedy volbu samoty a pohrdání kolektivem. Díky souhrnu všech fokalizací vystoupí před čtenářem plastický obraz Toufara jako domýšlivého, přezíravého a do určité míry i krutého člověka. Slabocha, kterému chybí empatie k druhým lidem a sebereflexe, která by mu umožnila hledat chyby také u sebe.

Toufarovy myšlenky, úvahy a vzpomínky jsou distribuované v mnohých typech promluv. Nechybí zde expresivita interpunkční (četné pomlčky, otazníky, závorky a vykřičníky), lexikální (idiot), syntaktická. To je příznačné pro celou novelu, ovšem ve vnitřních monologích tyto prvky dramaticky narůstají.

Toufar ve svých vnitřních promluvách sám sebe nazývá jako „cizince“ a „tuláka“. Pujmanová opět používá romantická klišé, která jsou postavě Toufara vlastní. Dále o sobě přemítá, že není „milosrdný bratr“ či „člověk co stojí na druhém místě“. Vlastní matka jej nazývá „člověkem bez srdce“ (273).

Ve své fokalizaci Toufar „sám sebe“ usvědčuje z pokřiveného charakteru. Přitom přejímá označení „fórista“ pro jednoho trampa, ačkoliv toto označení je v předchozích částech novely vymezeno paradoxně pouze jemu samému.

Vykreslení Toufarova charakteru v kapitole Samotář ještě zvyšuje napětí kapitoly následující kapitoly, kdy sledujeme Jarmilinu pouť za jejím „mefistem“.

V kapitole Samotář není jediný komentář vypravěče, který by uplatnil ironii, a přesto Toufarova sebe prezentace vzbuzuje ironický úšklebek. Stačí jen Toufarův „přednes o sobě sama“ a čtenáři se před očima konstruuje postava na jednu stranu směšná a ubohá, na druhou až krutá, bezohledná a cynická.

Ironii pokládá Bedřich Fučík za častý autorský nástroj Pujmanové. „Jiskřivost a duchaplnost nezřídka samoučelné ironie, s níž je příběh rafinovaně traktován, je obelstěna moudrou a pozornou laskavostí, kterou příběh úhrnem vyznívá“ (Fučík 1946: 4). Václavek ve své studii postihuje vývoj ironie, která se poprvé objevuje v *Povídkách z městského sadu*, kde Pujmanová „Objevuje drsnost světa, deformuje jej z protestu proti tíži života, ironizuje, stupňuje naturalismus do parodie, šklebu [...]“. *Povídky z městského sadu* jsou reakcí na hrůzy první světové války a liší se od prvotiny i následujících děl formově i jazykově. V *Lidech na křižovatce* je už ironie nástrojem k něčemu jinému: „Je to nyní ironie vyzrálého člověka, která nezraňuje již jeho samého, nýbrž je účinným prostředkem tvárným. Došla tu také vyzrálé obnovy čistota a smyslová svěžest autorčina postřehu“ (Václavek 1973: 202). Tak funguje ironie i v *Předtuše*. Bernštejnová si všímá, že jemná ironie proniká i nevlastní přímou řečí. „Někdy právě ironie pomáhá odhalit složitost a rozpornost lidských citů. Lehce ironické, nepostřehnutelné přechody od autorčiny promluvy k promluvě hrdinové [...]“ (Bernštejnová 1985: 282).

### 8.3 Jarmila: holčička, slečinka, sestřička, žába

#### 8.3.1 Jarmiliny konflikty

Teprve ve třetí kapitole se setkáváme s postavou, jež můžeme označit jako hlavní hrdinku. Jarmila se snaží co nejvíce distancovat od svých bratrů a rodinných záležitostí v touze zalíbit se Toufarovi. Patnáctileté dospívající děvče nacházející se v rozporu mezi bezpečím dětství a domova a tajemnou erotičností, kterou ji vábí tajemný Toufar. Stojí na hranici dívčí nezkušenosti, kterou již překračuje. „Jarmila už nechce být spořádanou holčičkou, chce rychle dospět, chce se spálit, a ve strachu a hrůze z toho nachází jisté zalíbení“ (Lukeš – Lukešová 2012: 334). Je pro ni typická velká citovost, rozjitřenost a pubertální nestabilita. Její motivací je zejména nebýt maloměšťáckou „slečinkou“, nebýt konformní vůči společnosti a rodině. Jarmila je mladé moderní děvče věnující se sportu. Děsí se představy, že by byla tlustá.

Její konflikt vůči rodičům není tak zjevný jako u jejich bratrů. Nesnaží se nic demonstrovat, a přece je její prožívání mnohem konfliktnější a dramatičtější. „Ale otec mlčel a nedůvěřoval; mlčel, a jako by Jarmilu usvědčoval z něčeho nevysvětlitelného; však před ním mívala nedobré svědomí, i když nic neprovedla. To není jen pro dnešní setkání, trvalo to déle, nejmíň rok, to divné napětí a vzájemná zatvrzelost mezi Jarmilou a tátou. Je to smutné, je to hrozné, z milovaného průvodce krajinami dětství se stával tajemný nepřítel, před nímž se schováváme v houštinách“ (233). Na ukázkce vidíme Jarmilinu reflexi změny jejího vztahu k otci, názorně se zde projevu jazykový aspekt fokalizace, konkrétněji změna pojmenování fokalizovaného objektu, otce, která by na chronologické ose vypadala takto: „milovaný průvodce krajinami dětství“ – „táta“ – „otec“ – „tajemný nepřítel“. Přičemž pojmenování „otec“/ „táta“ je užíváno zpravidla dle kontextu Jarmiliny nálady.

V Jarmilině fokalizaci vystupuje Toufar jako „strašný devatenáctiletý muž, který zná svět a ona malá holka“ (225). „Láska“, kterou cítí, ji povznáší, cítí se výlučná v prostředí party, která pro Toufara a pro její okouzlení nemá pochopení. Jarmila se naopak domnívá, že ona přejímá něco z jeho výjimečnosti: vidět jeho očima a ostatní přezírat. Je to však chvilková nedůsledná autostylizace. Např. v kapitole Jarmilina pouť se projevuje její okouzlení světem, něžnost, citovost a po vystřízlivění návrat k takovým životním hodnotám, k jakým byla rodinou vychována.

Jarmila si je moc dobře vědoma, o čem je jejich „vztah“. V přímém kontrastu Toufarovy (víceméně ironické) otázky, zda jsou přátelé, si asociálně připomíná událost, kdy vytahovala ty karty, které on náhodně jmenoval. „Parta“ ji tehdy podezřívala, že je to podvod jak na pouti. „Jak smluvení, takoví dva cizinci! Takoví nepřátelé; kdež kamarádi!“ (226). I na jiném místě je Toufar Jarmilou označován jako „cizí“. Toufar je zhmotněním prvku, který je v Jarmilině světě nový a s nímž se musí vypořádat (erotičnost, tělesnost).

### 8.3.2 Kapitola Jarmilina pouť

V kapitole Jarmilina pouť je popsána její cesta za Toufarem na jeho samotu. Spisovatelka zde použila slohového postupu líčení, které je protkáno jednotlivými asociacemi, reminiscencemi a Jarmilinými komentáři k vlastnímu prožívání a vnímání. Jedná se o nejlyričtější pasáž knihy, kde se působivě intenzivní fokalizací snoubí děje přírodní, kterým dosud nebyla v takové míře věnovaná pozornost, a duševní pocity Jarmiliny – její chvat, napětí, touha i strach. Místy je text natolik lyrizován, že se podobá básni v próze, zapojují se všechny smysly, text bují

metaforami, personifikacemi a epitety, obvykle výrazná slovesa jsou ještě dynamičtější a zesilují dojem spěšné cesty.

Les je symbolickým prostorem tajemství a ticha, v němž – osamělý člověk – má příležitost vidět, slyšet i cítit všechno jinak: obyčejný les najednou ožívá. Fokalizovaný předmět – les – je znovu vystavěn – se všemi detaily fauny a flóry. Každý drobný předmět získává na významnosti, Jarmiliny smysly jsou vybičovány do extrému, má pocit, že ji všechno sleduje.

Cesta je rozdělena na dvě poloviny, v první je krajina a prostor fokalizována jako plná bujného života a světla, ještě víc živoucí Jarmilinými zjitřenými smysly. Hranicí je železniční viadukt, za nímž „se cesta převažuje na druhou stranu, do rychlejší půle, která už sama sebou táhne k cíli [...] (276) (Jako by tato věta vystihovala i samotnou kompozici novely). V druhé polovině se Jarmilina fokalizace mění: „všechno změnilo, ochladlo a ztemnělo“ (276), je to již jiný svět, „Toufarovo panství“.

Les je zde analogicky k Toufarovi personifikován jako nebezpečná šelma, která chce dívku uchvátit: „Strach má velké oči a les divnou paměť, les lovů a prchání“ (276). Imaginace a fantazie asociace příběhů, které se v lese udály, lidé, kteří tu procházeli „[...] les nám hraje ty písně, které v sobě nosíme“ (276). Po hrůzyplné pasáži se atmosféra proměňuje:

Pokaždé se lekne, když potká Toufara, a to se jí líbí, to se jí strašně líbí. Ale kdyby se nad ní osud smíloval a Toufar tam nějakým zázrakem nebyl (bude! Bude), kámen by mně spadl ze srdce v chvostnatém smrku na pět kroků od ní zaševalilo sojčátko. [...] Sojče už zvedlo hlavičku, přísně ji otočilo napravo, nalevo, roztáhlo směšné krátké peroutky, odrazilo se a nejistě přeletělo kousek cesty. Jarmila se dívá, ani nedýchá. Ne, netušily člověka; druhá a třetí maličká sojka sletují ze stromu na mech. [...] Odkradla se od nich po špičkách, jako by se nějakým líbezným nedopatřením byla otevřela dvířka do starého ráje, a ona jimi nahlédla a zas je zpolehounka zavřela, odnášejíc si tichou radost [...] Pozor! Neřekne Toufar, že jsem sentimentální? Příroda, ovšem; ale dojímat se mláďátky, to je hodně slečinkovské. Jarmila odkopla z cesty pohozený křáp a umínla si, že o sojčatech pomlčí (277).

Z této ukázky vyznívá Jarmilin vztek na sebe sama, že se nechala svést k takové sentimentalitě. Toho docílila autorka expresivním zabarvením jediného lexému – Jarmila kope do „křápu“.

V lese ji přepadá vzpomínka nejen na Toufara, ale i na rodiče: v souvislosti s postrkováním „sojčátek“ si vybavuje Jarmila sebe stojící na plaveckém můstku a matku, jak ji povzbuzuje ke skoku. „Táta“ je zpřítomněn hned dvakrát – ve

vzpomínce, kdy před ní Jarmila ukrývala dobrodružnou knihu, a v samotném závěru kapitoly: „Což táta! Ten je zaostalý. Zanic by nestrpěl doma rádio“ (278). A hned v následujícím odstavci již hlas z aparátu promlouvá o železničním neštěstí...

Krajina přírodní a krajina duše, ve které Jarmila tápe, to tvoří podtext kapitoly. Všechny pochyby jsou zrušeny, když Jarmila náhodně zaslechne z rozhlasu zprávu o železničním neštěstí. Veškeré kouzlo lesa i Toufarovo mizí jak mávnutím kouzelného proutku. Jarmila opouští tajemnou říši a navrací se do děsivé reality, kde trne, zda rodiče nehodu přežili či nikoliv.

„[...] v očích jí zajiskřilo a zatmělo, zaúpěla, popadla se oběma rukama za hlavu, obrátila se a utíkala, utíkala jako štvaná lesem zpátky k viaduktu; jak se tam od hájovny dostala, to nepamatovala; ale domů! domů! proč, to nevěděla: jen k bratrům domů“ (278).

Předchozí touhu i hrůzu vrhnout se vstříc něčemu neznámému a tajemnému střídá hrůza z předtuchy železničního neštěstí, která ji přenáší zpět do reality. Nutnost řešit vážnou situaci, možnou smrt rodičů, s nimiž se nestihla ani rozloučit, Jarmilu mění. V popisu psychologického přerodu lze krásně pozorovat prolnutí přímé, nepřímé a polopřímé řeči, jedné z nejtypičtějších autorčiných technik.

Usnuli a oddychují, stará žena, oba bratři, to je domov, předou nevědomky čas, odložili na břeh obavy a žal, a jejich duše se šly koupat jinam, oni za nic nemohou, oni smějí, nemají na starosti ten viadukt u vedlejších lesů. Když i Jarmilu počínalo ohýbat pokušení spánku, to nasládlé nalhávání, ach, nachýlit se k nicotě – už to na ni jelo s duněním a železnými třasy a kácelo se s rachotem katastrof. Že jsem je nezadržela! Seděla na posteli se vzepřenýma rukama, srdce v ní bilo, ptala se tmy. A tma drnčí signály cvrčků, tam na druhé straně telefonu, jen samý žlutý hádek – otazník se kroutí v tmavofialovém tichu, tma nepoví, tma tě zkouší, tma uhýbává jako voda, sama se jen pořád ptá. Dřímají, nevědí, předou čas, Václav je nevinný, chtěl to se mne sejmut, to musí každý sám. Jako kus dřeva jsem byla tady na světě, ať o mne každý kopne, jako zvíře jsem si vedla, jako zvíře, a jen se běžet zahodit. A oni zatím –. Už se nikdy nedovíte –. Miláčkové, ani jsem se s vámi nerozloučila (Pujmanová 1942/ 2012: 290).

### 8.3.3 Jarmilina katarze

Železniční neštěstí Jarmila chápe jako trest za svou vinu. Je ale mladistvé okouzlení a erotická přitažlivost vinou? Sebemučednický přijímá domnělou skutečnost jako trest za své jednání, a proto je to právě ona, která v závěru prochází největší katarzí. Objevuje se zde i motiv sebevraždy („já bych nejradši skočila z okna“ (288)), který je přítomný napříč dílem Pujmanové, pojící se právě s opravdovostí a vážností mládí

(Blahynka 1961: 75). Spisovatelka chápe, že mládí není idylickým časem, naopak je plné zvrátů, nejistoty v sebe sama a hledání. Jarmilino poblouznění je přirozené a jeho prožití jí dává možnost spatřit kontrast opravdového a zdánlivého. Díky těmto dvěma „zkouškám“ prochází Jarmila vývojem. To jí pomáhá uvědomit si svou sebehodnotu a přijmout svou nezkušenost.

Závěrečná scéna *Předtuchy* je věnována právě Jarmilinu sebeuvědomění, které se projevuje v dialogu s Toufarem. Toufar zůstává stále týmž a snaží se Jarmilu uhranout „hypnotizujícíma očima“ a podmanivým hlasem. Kouzlo – tedy zejména strach ze svého těla, erotičnosti, ženskosti – je však ztraceno. Jarmila se to snaží Toufarovi neuměle vysvětlit, jeho chápání se však omezuje pouze na vnější příčiny – zda nemá Jarmila ráda někoho jiného, zda se rodiče nevrátili...

„Jenže ten strach je pryč,“ vyslovilo děvčátko skoro teskně. „Já kdybych dělala nevimco – už se vás nebojím, nehněvejte se. Vždyť ono je to zároveň i trochu smutné–“ (295). Götz ve své recenzi shrnuje: „[...] šťastná náhoda zachránila jejich rodiče od cesty ve zničeném vlaku, je jen dovětek k velkému vnitřnímu uzrání dětské duše, která našla si pak sama cestu z nebezpečného erotického okouzlení“ (Götz 1946: 4).

Jarmila se cítí osvobozená, šťastná a démonický Toufar je jí teď již k smíchu i k lítosti. Svým psychickým vývojem nad mužem získává morální a duševní převahu podobně jako Karla v Pacientce doktora Hegla. Ta stejně jako Jarmila spíše cítí k muži-milovníkovi lítost, ale Heglem nepohrdá a přes společensky nekonvenční okolnosti nachází Karla opravdovost v mateřství.

Právě v probuzeném mateřském citění shledáváme další analogii mezi těmito dvěma hrdinkami. Ačkoliv je postava Jarmily ještě z části dítětem, ohrožení v ní probouzí mateřský pud, který je zacílen k ochraně a péči o Ivana, jenž si této změny všímá a nazývá Jarmilu „hodnou“. Zároveň je pro něj sestřina proměna nepříjemností (vybočení z obvyklého denního pořádku), neboť Jarmila využívá rafinovaných „ženských“ a „mateřských“ technik, aby ho uchvátila.

„Vždyť ne,“ opáčila spádem staré chůvy. „Já na tebe nejsem ani kapku hodná, to se náramně pleteš. Já si s tebou zahraju černého Petra, to budeš koukat, jak tě potru“ (283). Mateřství je zde implicitně zobrazeno jako vysoká hodnota, která přináleží ženě a je jejím společenským i přirozeným normativem. Mateřský cit podmiňuje citové zrání a duševní nezávislost hrdinky, je ukazatelem proměny a odpovědnosti nejen za sebe sama ale i za toho druhého.

Pro Götze je trochu nepřesvědčivou motivací erotického okouzlení strach, který má Jarmila z toho, že bude Toufarem ponížena za svou dětскost. Všimá si silné erotičnosti, která dětské nitro nezatěžuje přespříliš (Götz 1946: 4). I Jan Pilař se ve své kratičkové recenzi zmiňuje o „sexuálním pokušení“, kterým hlavní hrdinka prochází, a přirovnává ji k Tolstého Nataše (Pilař 1946: 2).

Jarmila na konci připomíná sama sobě: „Ne, neohlížeť se, nesmíš, to nebylo to, sbohem, sbohem, před námi širý svět“ (294). V deiktické větě „to nebylo to“, první ukazovací zájmeno zastupuje vztah/cit Jarmily k Toufarovi, probuzení erotické touhy, zatímco druhé snad skrývá „opravdovost, skutečný cit, smysluplný a láskyplný vztah“. Před námi je širý svět – tedy touha po pravdě a štěstí a víra, že vše může přijít.

Do souvislosti s poslední „scénou“ *Předtuchy* dávají Lukešovi poslední věty Šrámkova *Stříbrného větru*. Spojitost tu vidí zejména v zachycení univerzálnosti prožívání mládí, jakými strastmi oplývá: „Život! Život – jeho slávě se pokloňme, jeho chválu zpívejme! [...] Ratkin našel u svých nohou jedlovou větvičku a hodil jí dolů do skalní rozsedliny. Padala a Ratkin se usmíval... Na tvůj hrob, Jene Ratkine, včerejší a pošetilý!“ (Šrámek 1961: 280). Jarmila zažívá podobný pocit: „Ne, neohlížeť se, nesmíš, to nebylo to, sbohem, sbohem, před námi širý svět. Cítila Toufara v zádech, jak odchází, jak je ho mív a mív, jak se každým jejím krokem vzdaluje na druhou stranu a ztrácí se do mlhy; a to snad od ní odcházelo jejích patnáct let, těch bludných a jedovatých patnáct let“ (294).

#### 8.4 Václav: kvintán, chemik

Václav, Jarmilino dvojče, je bystrý hoch mluvící „mluvou kvintánů“, sebe prezentující se obhroublým, zdánlivě frajerským a sebevědomým vystupováním, jak se sluší na podnikavého mladého muže. „Neblbni, Jarmilo, vážně, s tím nejsou legrace“. Také rád poučuje a připadá si důležitě: „Takový oslabený organismus je přístupný každé infekci. Můžeš klidně dostat tuberu“ (Pujmanová 1942/ 2012: 238).

Hned na prvních stránkách novely se Václav podobně jako jeho dvojče od rodičů distancuje: „*Musí!* Ovšem, svět by se zbořil, kdyby táta nepřednášel o slovesném vidu – to je asi napínavé. A vůbec, ty jejich lingvistické sjezdy – Matka s otcovou vědou nadělá. Takhle vyrobit střelný prach, nitroglycerin, já bych vám pověděl, co to je věda. Jenže to byste se třásli, že vyletíte do povětří. Člověk je k rodičům také slušný, i když se to nezdá, a neřekne jim všechno po lopatě. Nač jim kazit radost. *Musí!*“ (218). V ukázce si můžeme povšimnout slovesa v kurzivě „musí“, které Václavův vnitřní

monolog rámuje. Modální slovesa, které přejímá Václav z matčiny výpovědi, zde nabývá nového pragmatického významu, ironie.

Václav se snaží být protikladem svého otce, jazykovědce Jelínka. Je nadšeným chemikem a ve své laborce podniká s kamarádem chemické experimenty. Jako zastánce přírodních věd se rozhoduje mezi lékařskou či chemickou kariérou. „Měl starého pána rád i s jeho slabostmi; ale z Václava bude jinší chlapík! Párat se se slovíčky – inu když to otce baví, ta nevinná piplačka. Já na řeč nedám. To my tadyhle myslíme v značkách, vzorcích a rovnicích. Jaképak věty, tady se nemluví, tady se šumí, syčí, klokotá a bouchá.“ (251).

Čtenář poznává díky Václavovi zejména jeho „laborku“. Jedná se o půdu, která je vybavena základním chemickým náčiním. Obyčejný prostor je fokalizován dospívajícím hochem jako království vědy, kam je nepovolaným vstup zakázán. Toto místo je pro něj téměř posvátné, střeží si od něj klíč jako od pokladu.

Z několika Václavových vět se dozvídáme, že i on chová city k jedné dívce, Vlastě, která je však děvčetem jeho nejlepšího přítele Karla. Na malém prostoru je zachycen i veškerý stud za vlastní cit a nesouhlas s Vlastiným chováním, které vede Václava ke generalizaci, že všechny dívky jsou falešné (stejně i Jarmila). Přesto si na ně při chemickém pokusu vzpomene: „Až Vlasta uslyší, že jsem zahynul jako oběť vědy – A Jarmila, ta se podiví, komu platila její předtucha –“ (253). Zde nahlíží na smrt jako cosi romantického a dramatického, fokalizátor na sebe pohlíží jako na hrdinu. Toto místo podtrhuje jeho mladický náhled na sebe sama se vši sebelítostí a patetičností. Analogickou pasáž nalézáme u Jarmily, která si představuje svůj pohřeb.

V čase krize má taky Václav možnost uplatnit svou činnost a organizační schopnosti. V akci se cítí jako „dospělý mladý muž“, bere na sebe odpovědnost za Ivana a Cílku, podniká kroky pro to, aby zjistil, co se (ne)stalo rodičům. S Jarmilou si rozdělují role: on aktivně vyráží do světa, Jarmila zůstává s hospodyní a Ivanem doma. Pasivně rozjímá a čeká na jeho návrat.

## 8.5 Ivan: Ivánek, náčelník Červeného ďábla

### 8.5.1 Dětská fokalizace

Kapitola Ivanův svět je podrobnou ukázkou dětské fokalizace, které je vlastní fantazie a bohatá imaginace. Jak bylo již výše zmíněno, klíčovým Ivanovým prostorem je hartún, nejzazší roh „tajné chodby“, která vede kolem jejich zahrady. Všechno, co



Ivan sleduje ze své skrýše dírou v plotě, získává na magičnosti a vzbuzuje v dítěti pocity blaženosti, které zůstávají ostatním utajeny. Silně se zapojuje smyslovost.

Ivan se identifikuje jako náčelník Červeného ďábla, klučičí bandy, s níž objevuje Lichnov. Pro Ivana a vykreslení domácí atmosféry je důležitý pes Čert. Pes vystupuje v Ivanových promluvách. Na všechny dramatické události reaguje po svém a podporuje atmosféru ruchu.

Jako každé dítě i Ivan přirozeně rozpoznává falešnost a neupřímnost. Opovrhne proto dívkami, které se naoko tváří, že se o něj zajímají. „Slečinky chodí namalované v šortkách a dělají se, jako by o nás stály, a zatím u nich platí jen velcí bratři a z nás si utahují“ (224).

Dětská fokalizace se projevuje např. neschopností lépe charakterizovat skutečnost: „pan Sychra opatrně vjíždí vrátky do dvora, dýmku v koutku úst, před sebou trakař, na trakaři kupu trávy pro králíky, a na té zachvívající se kopě jede Jiřinka celá vítězná. Ještě neumí mluvit, ale už má náušnice, protože je holčička, a dělá právě takový obličej, jako když se člověk veze“ (221).

Právě „přímé vidění“ dětského světa (tj. umění fokalizovat) oceňuje Götz na autorském typu Pujmanové. Ve světové literatuře vidí paralelu v dílech Alain-Fourniera či Neila Gunna (*Ranní ptáče*), v prostředí českého kontextu ji staví vedle Boženy Benešové (*Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*) a Egona Hostovského (*Černá tlupa*), jejichž díla pokládá za nejpůsobivější z české prózy ohledávající dětské nitro (Götz 1946: 4).

I pro Kautského je klíčové spojení „dětská duše“. Nesoustřeďuje se tolik na konflikt děti versus rodiče, jako na přeměnu dětí v dospělé. Upozorňuje na to, jak je obtížné porozumět dětství a jeho prožitkům, neboť prožívání tohoto životního údobí je na době závislé, logicky proto jiné bylo dětství manželů Jelínkových a nyní jejich dětí (Kautský 1946: 4).

Pujmanová věnuje prvňákovi Ivanovi (žákovi „kašičky“<sup>7</sup>) zejména druhou kapitolu. Pomocí polopřímé a nevlastní přímé řeči se seznamujeme s dětskou fokalizací, pro níž je typická určitá sebestřednost a přání co nejvíce se přiblížit světu dospělých, zejména vzorům, které dané dítě uznává. V Ivanově případě se jedná o mladého elektrikáře

---

<sup>7</sup> V *Předtuše* nijak nekomentovaný odkaz na školní básničku typickou pro dětský folklor, jejíž začátek zní: „První třída kašička/ druhá třída růžička..., atd.“ Člověk vybavený českou kulturní encyklopedií přirozeně tento odkaz rozpozná.

Oldu, který je pro něj „levou spojkou S. K. Lichnov“. Směšnost a snad jistou roztomilost jeho počínání sledujeme v jeho nadšeném rozhovoru, který díky vyzdvížené jednostrannosti žádným rozhovorem není (Olda Ivanovy snahy o dialog ignoruje).

„Oldo, ahoj!“ náhle zahalekal Ivan přes silnici jako na horách. Rozběhl se k protější telegrafní tyči, naklonil hlavu, až ho krátce ostríhané vlasy píchaly do holých zad, a hleděl vzhůru, div se nepřekotil. Proti hluboké obloze s kadeřavým oblakem k nahmatání stál mladý muž na telegrafním sloupu v stinné půli silnice a spravoval elektrické vedení.

„Oldo!“ volal malý hoch od země nahoru. „Co myslíš, jak to v neděli nandáte S. K. Orlici? Já to tipuju 6 : 1.“

Mladý muž taktak zavadil jedním okem o chlapce pod sebou, usmál se neurčitě, ani nehlesl a něco nahoře kutil v rozšroubovaném porcelánovém kloboučku. Když se Olda usmál, bylo znát, že má přeražený horní zub, ale to nevadí, naopak – takový sportovní úsměv.

„Pojď a nežvaň!“ zlobil se bratr dole na zemi. Ale Ivan se nehýbal. Viděl zespod Oldovy sešlapané mládenecké podpatky a na nich po stoupačce, to je takové želízko, aby se mohl kdekoli zastavit na hladké tyči. Kdyby na ně byl Ivan dosáhl, velmi by ho lákalo dotknout se jich. I přeražený zub o zahrnuté kalhoty i ošlapané podešve připadaly mu na Oldovi takové mužné a znamenité. Ve dne byl Olda elektrotechnik a večer na procházce byl „hoch“ krejčovic Anduly, třebaže je dospělý člověk. Obě tyto Oldovy proměny Ivan sám sobě jaksi zapíral. Pro něho byl Olda nejen v neděli, nýbrž ustavičně levá spojka S. K. Lichnova. Stál nyní vysoko nad Ivanem, kam se hrabou švestky kolem silnice, Olda je všechny vzal – vznášel se nad stromy v takové výši, kam patří hrdinové; a Ivan se s ním znal, Ivan mu tykal, ve sportu si všichni tykáme. Chlapcovo štěstí by se dovršilo, kdy se mu levá spojka ozvala.

„Oldo!“ vzýval ho zdola úpěnlivě a volal, až hošíkovi nabíhaly žíly na napjatém krku. „Oldo a navalíš jim zase tři banány jako onehdy s Hradcem?“

A Olda nic, a jen si hleděl své práce v povětrí (223).

Na této ukázce můžeme jasně sledovat Ivanovu adoraci: Olda jako fokalizovaný objekt vystupuje coby dospělý muž, k němuž Ivan nekriticky vzhlíží, jako by to byl božský hrdina, který se nachází ve své nebeské slávě. Podobně jako Jarmile utíkají myšlenky k Toufarovy, je Ivan konstruován svým obdivem k Oldovi. Touží po jeho blízkosti, pozornosti a uznání: v době nepřítomnosti rodičů by Olda mohl bydlet u nich, přeje si ukázat mu spásný telegram...

Pujmanová má cit pro dětské vnímání. Má schopnost zachytit specificky dětský poměr ke světu, jeho magii a touhu přiblížit se světu dospělých, který je okouzlující právě jen tím, že je z dětské perspektivy nedostupný. Ivan se takto propojuje se světem sportu, ve kterém jsou jasná pravidla. Jsou zde vítězové a poražení, vše má svůj uzavřený řád, který je funkční. Sport je institucí, která nabízí snadnou

identifikaci, k níž Ivan využívá fotbalového slangu. Je to ovšem pouze přechodová jistota, kterou Ivan využívá ve svém vývoji přechodu z dětského do dospělého světa. Komicky působí jeho snaha užívat stejného lexika jako jeho vzory (Olda a Václav). V Ivanově idiolektu je Václav vždy „velký bratr“, jehož názory rád přejímá. „Ale duševní svaly ho někdy zabořily. Jak je musel napínat, aby se vyrovnal velkým“ (224). Nelíbí se mu, když jej někdo v přítomnosti jeho idolů oslovuje jako malého hošíčka: „Pan Sychra stál před krámem a ptá se: ‚A kdepak dnes Ivánek nechal koloběžku?‘ Zmínka o hračce se zdála Ivanovi neslušná, a mužsky a zamračeně se mračil“ (222).

### 8.5.2 „Dětský mýtus“

V Kritické studii o Marii Pujmanové od Bedřicha Václavka<sup>8</sup> (Václavek 1973: 195–203), nacházíme v knize *Pod křídly s Předtuchou* určité paralely: Podobně jako v *Pod křídly* je kladen důraz na důležitost a funkčnost rodiny, ačkoliv představa ideálního domova, pohody a harmonie je narušována jednak vnitřním pocitem postav, jednak vnějšími „drobnými“ událostmi, které mají však svůj význam v životech obyčejných lidí.

Další spojnicí je pak právě výrazná dětská fokalizace. Situace však není v obou prózách úplně stejná; Václavek si všímá, že hlavní postava *Pod křídly*, Irenka, je zde konstruována skrze dvě perspektivy: Irenku dětskou i dospělou, které nelze od sebe jednoznačně oddělit. Situace může být následující: fokalizace náleží Irence-dítěti, za to vypravěčem je již Irenka dospělá. (Václavek 1973: 197).

Pro fokalizaci Irenky je důležitý „dětský mýtus“ – vnímat svět citově a skrze fantazii. Před nástrahami světa je dosud dítě chráněno rodinou, prochází procesem snahy chovat se jinak, což však s sebou přináší ztrátu dětských iluzí a představ. To považuje Václavek za hlavní téma tohoto románu: Pujmanové nejde o zachycení nějakého ideálního stavu (nic ideálního v našem světě neexistuje), neboť i čas dětství je neklidný – dítě, Irenka, všechno prožívá hluboce a dramaticky. Obzor dítěte je jiný nežli dospělého; skrze dětskou fokalizaci jsou i všední denní události „[...]“ děje dalekosáhlé a důsažné. Dětské zření mýtotvorné obklopuje i postavy z rodinného prostředí oním nimbem, který z nich činí jakési hrdiny nebo typické herce velkého životního děje, jenž se počíná dětem otvírat“ (Václavek 1973: 197).

---

<sup>8</sup> Roku 1940 napsal Bedřich Václavek svou Kritickou studii o Marii Pujmanové. Věnuje se zde třem románům, které do této doby vyšly, tedy knize *Pod křídly* (1917), *Pacientce doktora Hegla* (1931) a prvnímu dílu *Lidí na křižovatce* (1937).

Podobně jako Ivan, který vzhlíží k fotbalistovi Oldovi, má i Irenka svou „vytouženou a uctívanou bytost“. V jejím případě se jedná o krásnou Mladou dívku, se kterou se setkala na pražské pouti. V souladu s „mýtem dětství“ narůstá tato Dívka mýtických rozměrů, ke kterým se děvčátko upíná v prudkém citu štěstí a lásky. „Ale takový milostný vztah mají děti ke světu vůbec,“ tvrdí Václavek (Václavek 1973: 197).

„Exaltovaný je dětský svět k okolí, až k jasnozřivým předtuchám. Z mytického světa dětského se však do života skutečného vchází branou bolesti, kterou je nutno zmáhat silami etickými a láskou.“ Tuto větu, platící i pro silně subjektivizované prožívání v *Předtuše*, považuje Václavek zároveň i za slohotvorný princip knihy *Pod křídly*. (Václavek 1973: 197–198). Václavek o spisovatelce píše, že „její postřeh je bystrý a nerozplývavý. Smyslově bohatý, ale i čistý a laskavý. Výraz Pujmanové je pln básnivosti, nikdy není otřelý, konvenční. Původnost zážitku a nabitost postřehu je vyvažována básnivostí výrazu, který je integrální složkou díla“ (Václavek 1973: 198). Z části můžeme básnivost považovat za inspiraci impresionismem, zároveň Pujmanová svůj výraz přetavuje do vlastního výrazu. Václavek píše, že se nejedná o jazyk běžný a konvenční, ale o básnivý jazyk dětství, užívající mnoho nekonvenčních slov pro českou prózu nezvyklá. Někdy zacházení s jazykem může působit násilnický, ale cílem je vyvolání nového poetického účinku (Václavek 1973: 198). V *Předtuše* již zachází autorka s jazykem odlišněji, soustřeďuje se na hovorový jazyk.

## 8.6 Anna Jelínková: matka, Ančička, „kvetoucí skutečnost“

Může se zdát, jako by se tragédie nejméně dotýkala právě Anny Jelínkové, přesto však lze najít pod vnějším klidem určitý rozpor. Anna si užívá odpoutanost od všednodenních povinností, ačkoliv mateřská starostlivost vypluje na povrch. Sama však reflektuje, že se spíše nechává unášet míhající se krajinou, „narkózou jízdy“: jedná se o určité „vysutí nitra“ do „narkotického klidu“ mimo vnější konflikt který se dotýká bytí a nebytí postavy, „vysutí“ do jakési duševní pasivity“ (Tax 1970: 186). V opozici „domov – cizina“ nabývá navrchu opojení cizími kraji, což mohlo skončit smrtí, zároveň je však veškerá obava ze zmaru a úzkost potlačena a přenesena na někoho jiného, kdo přebírá odpovědnost: ať je to již strojvedoucí, Bůh či Osud: „Vlak obklopený cizinou tmy. Snad se přenesl po vysokém mostě, snad doznívá v echu skal, snad klouzá na dno ponorné řeky, kola vlaku, kola osudu, snad letěly jiskry za vodou, ty verše někdo skanduje za nás, my nemusíme, to rozhoduje ten venku, my jsme mu všechno svěřili“ (264).

Tax se domnívá, že počátky tohoto duševního stavu lze hledat ještě u Šaldy a Růženy Svobodové, kteří ranou tvorbu Pujmanové ovlivnili (Tax 1970: 186). Ovlivnil ji i druhý manžel, Ferdinand Pujman, který Marii přiblížil buddhismus, taoismus a Laotsovo dílo a to v čase první světové války, kdy Pujmanová trpěla vážným nervovým onemocněním. Hledala únik z životní deprese, jehož výsledkem je debut *Pod křídly*. Není divu, že mezi prvotinou a *Předtuchou*, která vznikala za podobně náročných podmínek jsou umělecké i tvarové paralely (Tax 1970: 187).

Ve chvíli, kdy matka uspává svého mladšího syna Ivana, vzpomíná na to, jak k ní rodiče hovořili, jak se ji snažili ukonejšit vyprázdněnými frázemi. Přistihne samu sebe, že si počíná nejinak. V předvečer jejího a manželova odjezdu na konferenci u Ivanova lůžka jí prochází hlavou: „To je divné, za dívčích časů si tolikrát umiňovala, bude-li mít děti, až se vdá, že na ně bude docela, docela jiná, než byli rodiče na ni – bez toho věčného poučování a vnaďení velkých. A vida! Nyní promlouvá ke svému miláčkovi Ivanovi tytéž plané, odposlouchané řeči, mluví to z ní samo, a co divnějšího, chlapce to utiňuje, jako to za malička chlácholilo ji. To nevězí ve smyslu řeči. Snad barva hlasu do usínání, jedno tikání krve –“(240–241).

Obdobnou pasáž s mateřskou fokalizací v podobě vnitřního monologu nalézáme v *Lidech na křižovatce* ve vnitřním monologu Nelly Gamzové: „Rodina je organismus velmi citlivý. [...] Ó, tiše, tiše! Zacházej opatrně s lampou pravdy. S dětmi se musí pomalu. Nejsi chirurg, jsi chůva. Kolébej v časomíře a zpívej. Nedej se zmást benzinovým stoletím. Ve věku letadel je dětem právě tak třeba pevné půdy pod nohama. Jako děti dostavnických dob, dívají se na svět poprvé“ (Pujmanová 1937: 91).

Na této ukázce můžeme vidět tematizaci rodinné pospolitosti, zároveň se jedná o charakteristiku Nelly Gamzové (*Lidé na křižovatce*), kterou určité vlastní rysy spojují jak s maminkou z *Pod křídly*, tak s matkou Jelínkovou z *Předtuchy*. Všechno to jsou ženy v zásadě dost křehké, citlivé, nejsou to silné a neochvějné matky rodu. Ačkoli má Anna Jelínková charakterově mnoho společného s Nellou Gamzovou z *Lidí na křižovatce*, na rozdíl od ní není „outsaiderkou“ vůči manželovi a dětem. Paní Jelínková je harmonickým doplněním svého manžela. Kromě smyslu pro zařizování praktických záležitostí oplývá Anna citovostí a emocionalitou, umí být okouzlena světem, pro muže je stále „kvetoucí skutečností“. Zásvětními otázkami se netrápí, její postoj k životu je oproštěn od duševních rozporů. Zároveň přejímá po starší generaci

určitou vyrovnanost a není těkavá a nervózní či přílišně úzkostlivá (Tax 1970: 183–184).

Manželé Jelínkovi si, když jsou sami spolu, vykají. Je to jejich komunikační způsob sloužící jim jak k zábavě, tak nepřímo asociuje dobu, kdy nebyli manžely, ale Anna Františkovou žačkou. Vykání je jako prostředek, který oživuje dobu mládí, kdy se do sebe zamiloval. Tento čas se tím aktualizuje. Heterodiegetický vypravěč nám zprostředkovává reakci jejich dětí, které ve vlaku ovšem nejsou. „Laškování“ mezi rodiči je jim nepříjemné a považují je za trapné.

Na rozdíl od Jarmily není na fokalizaci Anny Jelínkové nic erotického. Ani ona není fokalizovaným erotickým objektem, její muž na ni spíš nahlíží s něhou a láskou bez tematizace erotiky.

Celá kapitola Rodiče za školou má významnou funkci v rámci novely. Díky ní se nám rodina silněji dotváří jako funkční, téměř jako „ideální“, ovšem s reflexí všech drobných nedostatků, které lidské bytosti mají. Rodiče nejsou zpodobněni jako „protihráči“ svých dětí. Díky fokalizaci se nám otevírají jejich vnitřní světy. Důsledkem je pak čtenářova náklonnost rodičům Jelínkovým. Jsou konstruováni jako sympatičtí, inteligentní lidé, jejichž vzájemný cit všedností nevymizel.

Anně i Jarmile je jako ženám vlastní emotivnější a barevnější fokalizace. Heterodiegetický vypravěč srovnává manželčino a manželovo vnímání; je to explicitní kontrast jejich fokalizace: Oba manželé se dívají oknem vlaku proti nebi; Anna vidí spíš v barvách, perleť, „šedorůžový iluzion mráčku“; na Františkově obloze „strmí architektura oblak.“ (262). U Jarmily je to nejpatrnější v úvahové části o jménech, kde na základě svých asociací přiřazuje určitou barvu křestnímu jménu člena rodiny, nevynechá ovšem ani Toufara, o němž se tu poprvé a naposledy dozvídáme, že křestním jménem se nazývá Miloš. „Miloš, to je bílé jméno a vůbec se nehodí k Toufarovi. Ale je to mladé jméno...“ (237).

## 8.7 František Jelínek: táta, „starý pán“, profesor

Hlava rodiny, profesor Jelínek, o němž se píše, že je „jeden z průkopníků moderní linguistiky“ a nadšený pěstitel mateřského jazyka. To, že Pujmanová přidělila otci roli profesora lingvistiky, ještě výrazněji upozorňuje na materii jakéhokoli literárního díla: jazyk. Haller to vnímá jednoznačně jako autorčin záměr (Haller 1946: 89). Emil a Marie Lukešovi to chápou jako výraz pro podporu sebevědomí národa, který v době

nacistické okupace hledal „oporu národní identity v historii, v literatuře a v neposlední řadě v jazyce“ (Lukeš, Lukešová 2012: 328). „Tatínek se dřel s půdou,“ říká si profesor Jelínek, „a já s řečí; za nic bych nedal svou práci, které zelení lidé říkají suchá; v laboratoři slov se dohmatáváš k mysteriu národa“ (262). Na lingvistické profesi je založena i fokalizace Františka Jelínka. Rozsah jeho myšlenek sahá od uvažování nad obyčejnými věcmi k záležitostem transcendentním. „A to jenom naše krátkozraké oči vystřihují kusí obrázky, pomyslí, hledě oknem na baňatý kostelíček, ježž mýjeli. Přestane perspektiva; tam – je úplnost. Jak krásně se po česku říká: na pravdě boží.“ (263). Jelínek užívá zpravidla spisovného jazyka, občas do jeho promluv stejně jako u jeho ženy vstupuje hovorový jazyk v podobě ustálených frazémů hovorového původu či citově zabarvená slova. Studentský slang mu je cizí: „Ty ses rozkmoťila se svou mladou společností?“ následuje metajazykový komentář: „Neříkal nikdy jako ostatní: „parta““ (233). Dalším poukazem na to „jak se co říká“ je otcovo oslovení: „Ty, Jarmilo,“, které pro jeho dceru nevěstí nic dobrého.

K hloubkovému prozkoumání lidské psychy postav autorka využívá metaforické postupy. Pro Ivana je charakteristické smyslové vnímání světa, pro popis skutečnosti užívá metafor-persofinikace, naopak pro Jelínka, vědecky zaměřeného otce, je typické vnímat svět skrze obrazy podávané formou metafor-symbolů. To je nejzřetelněji zobrazeno v následující ukázce, v níž se vypravuje alegorický sen, který je vzápětí vysvětlen:

František Jelínek zatím seděl v Hanavském pavilonu se starým Niklošičem, svým slavným charvátským kolegou, a ještě s nějakými svými žáky ze semináře, a vyhlídkou projela družina jezdců na koni. Ohlédli se po Jelínkovi, jako by ho znali; jeli na výpravu. Svalnatí siláci, po pás nazí, jako dělníci na trati, rozmachovali se širočinou a tříbili les; jiní dmýchali oheň a kuli zbraně a náradí s podobně krásnou energií, rozsévač kráčel poli, rozhazuje zrní svým odvěkým pohybem; dvojice milostně zahálely v háji, odkud povzléaly jiříčky a sedmihláskové; paní seděly za stavem a tkaly plátno, nosičky vody se ubíraly od studny se džbánem na rameni, a každý z těch urostlých lidí, kteří se tak krásně ohýbali při práci a tak křepce si vykračovali, kdykoli míjel Jelínka, důvěrně na něho pohlédl jako na přítele, a on si také myslil: kde jen jsem se s nimi setkal? Ale nevěděl, kam je dát; pohled na vzbuzoval v něm tajemnou radost a zalíbení. Bělovlasý Niklošič jim poslal hubičku. „Bravo, Jelínku, bravo!“ zvolal dvorně a vzrušeně se svým jižním důrazem, „bravo, vaše konkrétní české sloveso.“ Jelínkovi se naráz vysvětlilo, že ti pracující lidé jsou slovesa, že je vidí, a v nazíravé blaženosti sen se rozplynul (245).

V manželčině fokalizaci vystupuje pan Jelínek jako osoba, která dává světu klid a jistotu, střeží „ten všední život, aby z něho nebyl jen trhací kalendář, jídelní lístek a duchny“ (263). Jeho zásada, že se člověk nesmí nikdy vzdávat, se stane posilou v těžkých chvílích i jeho potomkům. Věta „největší hřích je zoufalství“, tak koluje mezi postavami a je ukazatelem soudržnosti rodiny a pevných vztahů.

František Jelínek je spjat s Lichnovem, pochází ze selského rodu a krajina mu je něčím víc, než jeho městským dětem, které sem jezdí pouze na prázdniny. Neubrání se výčitce symbolizující konflikt mezigeneračního nazírání na svět: Jarmila se cítí ublíženě, když je jí vyčítán její poměr k venkovu (Lichnovu) a práci. Používá naivní dětské obrany, že ona přece chodí do školy a má učení.

V novele není věty navíc. Pracuje s detaily, které vytváří dojem komplexního a živého fikčního světa, využívá symboly/ předměty. Tak např. Jarmilin zrak padá na zahradnické nůžky, které se stávají ostrou připomínkou matky, která se jich již pravděpodobně nedotkne, analogicky se tak Václavovi zjevuje otcova vycházková hůl. Šaty s kolečky jsou zase Ivanovi symbolem pro nepříjemné události: matka je obléká pokud se gruntuje či stěhuje, „matka je vždycky oblékala na znamení, že už nemá Ivana ráda“ (237).



## 9 Závěr

Cílem naší práce bylo rozebrat novelu Marie Pujmanové *Předtucha* za pomoci naratologické kategorie fokalizace a ukázat, jak tato strategie přispívá k živosti a autentičnosti textu. Představili jsme pojetí Gérarda Genetta (tak jak je shrnuto v publikaci věnované *Naratologii*) a Mieke Balové. Jako přínosnější pro náš rozbor se zdál přístup Mieke Balové, neboť teoretička neuznává možnost nulové fokalizace a detailněji se věnuje vztahu mezi fokalizátorem a fokalizovaným předmětem.

Uvedli jsme i konkrétní postřehy týkající se fokalizace, jak je zmiňuje v *Poetice vyprávění* Rimonn-Kenanová. Zejména úsek věnovaný jazykovému aspektu fokalizace se stal inspirací pro náš rozbor, např. jak se změnou fokalizátora může docházet ke změně jména postavy a označení předmětu.

Dospěli jsme k názoru, že právě fokalizací autorka docílila autentičnosti a živosti textu. Pozornost jsme věnovali i popisu typů promluv: nepřímé řeči, polopřímé řeči, neznačené přímé řeči a dialogu; a prostředkům sloužícím k jazykovému zaznamenání myšlenek postavy: vyprávěnému monologu, vnitřnímu monologu a proudu vědomí. Usoudili jsme, že výrazným autorským nástrojem Pujmanové je polopřímá řeč ve vyprávěném monologu a celková obratnost při střídání typů promluv.

V kapitolách věnovaných jednotlivým postavám jsme se snažili najít nejvýraznější prvky jejich fokalizace. V případě Cilky nám přišlo významné užití onikání v kontaktu s rodiči Jelínkovými a její snaha stavět se zdánlivě do podřízenějšího postavení.

Větší pozornost jsme věnovali postavě Toufara a Jarmily. Oběma zvlášť je v *Předuše* věnována samostatná kapitola založená zejména na střídání vnitřního a vyprávěného monologu.

Postava Václava do určité míry prochází analogickým vývojem jako jeho dvojče. Jeho milostné trápení je ovšem jen okrajově naznačeno a hlavní konflikt se soustřeďuje na vymezování vůči rodičům. Zejména srovnává své přírodovědecké ambice s usedlou a nedobrodružnou profesí svého otce.

Václavův mladší bratr Ivan nám umožňuje se seznámit s ukázkou dětské fokalizace. Pro ni je typické smyslové vnímání, zjednodušování skutečnosti a jistá neobratnost při jejím popisu. Výrazným prvkem, který vytváří dojem, že fikční svět sledujeme

očima dítěte, je dětská snaha být stejný jako dospělí. Ovšem jen jako ti, s nimiž se dítě ztotožňuje a které obdivuje, pak přejímá jejich mluvu i chování.

Jedním z hlavních bodů tematické výstavby novely je vzpoura dětí vůči rodičům. V kapitole Rodiče za školou je čtenáři zpřístupněn vnitřní svět Anny a Františka Jelínkových, v níž je načrtnut jejich stále živý intimní vztah. Díky tomu vnímáme konflikty mezi rodiči a dětmi jako dočasné vývojové odcizení, a nikoliv jako nepřátelství, ačkoli se tato interpretace zdála do této kapitoly možná.

František Jelínek je profesorem lingvistiky. Tematizace jazyka prochází celou novelou, ať se již jedná o precizní práci s jazykem postav či metajazykové komentáře. Jsme zajedno s Hallerem, který vyzdvihuje, jak efektivně je hovorový jazyk užit ve slovesném umění (Haller 1946: 96).

Ačkoliv jsme od prvního vydání *Předtuchy* dělení bezmála třemi čtvrtinami století, přesto si novela zachovává svou dynamičnost a napětí, které pramení právě ze střetu fokalizací jednotlivých protagonistů. Rafinovaná práce s typy promluv a jazykem v čtenáři vzbuzuje iluzi, že je mu umožněno nahlížet do nitro postav, kterým zůstávají jejich vzájemné myšlenkové pochody skryty.

## 10 Soupis literatury

### 10.1 Prameny:

Pujmanová, Marie (1922): Vzkříšený dívčí román, in *Tribuna* 4, č. 253, 28. 10., s. 11–12 (resp. s. 3–4 nečíslované nedělní přílohy Nedělní besídka).

Pujmanová, Marie (1937): *Lidé na křižovatce* (Brno: Lidové noviny), Knihovna Lidových novin, 487 stran.

Pujmanová, Marie (1938): Spisovatel a doba, in *Studentský časopis* 17, č. 8, s. 203–206.

Pujmanová, Marie ([1917]; [1931]; [1942] 2012): *Pod křídly; Pacientka doktora Hegla; Předtucha* (Brno: Host), Česká knižnice, 356 stran.

Pujmanová, Marie (1959): *Vyznání a úvahy* (Praha: Československý spisovatel), 123 stran.

Šrámek, Fráňa ([1910, přepr. 1920] 1961): *Stříbrný vítr*, 14. vyd., ed. J. Otrubová a M. Otruba. (Praha: SNKLU), Národní knihovna, 299 stran.

### 10.2 Odborná literatura

Adam, Robert (2015): *Morfologie. Příručka k povinnému předmětu bakalářského studia oboru ČJL* (Praha: Karolinum), 98 stran.

Balová, Mieke ([1978] 2004): Fokalizace, in *Aluze*, 2004, č. 2–3, s. 147–154.

Bernštejnová, Inna Abramovna (1985): Trilogie Marie Pujmanové a osudy románové epopeje, in I. A. B., *Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách*, přel. J. Zumr (Praha: Lidové nakladatelství), Kmen, s. 248–284.

Blahynka, Milan (1961): *Marie Pujmanová* (Praha: Československý spisovatel), Profily, 125 stran.

Debická, Alena (2006): Konkurence antikvy a kurzivy ve výstavbě uměleckého textu, in *Naše řeč* 89, č. 4, s. 169–179.

Hausenblas, Karel (1971): *Výstavba jazykových projevů a styl* (Praha: Univerzita Karlova), Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia, 184 stran.

Kupková, Marika (2006): „Mně je líto, že jsi muž!“ Typizace svobodné matky v českém hraném filmu meziválečné a protektorátní éry, in *V bludném kruhu*.

*Mateřství a vychovatelství jako paradoxy moderní identity*, ed. P. Hanáková, L. Heczková a E. Kalivodová (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 237–248.

Kubíček, Tomáš – Hrabal, Jiří – Bílek, Petr A. (2013): *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin), 247 stran.

Lukeš, Emil (1979): Trilogie Marie Pujmanové a některé problémy českého románu po 2. světové válce, in *Přednášky v 19. a 20. běhu Letní školy slovanských studií r. 1975 a 1976* (Praha: Stát. pedagog. nakl.), s. 72–81.

Lukeš, Emil – Lukešová, Marie (2012): Komentář, in Marie Pujmanová: *Pod křídly; Pacientka doktora Hegla; Předtucha* (Brno: Host), Česká knižnice, s. 297–357.

Němečková-Skučková, Marie (1951): *Marie Pujmanová jako kritička* (Praha: [s.n.]), disertační práce, Univerzita Karlova, 138 stran.

Otruba, Mojmír (1962): Sovětská monografie o díle Marie Pujmanové, in *Česká literatura* 10, č. 1, s. 111–113.

Rimmon-Kenanová, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění* (Brno: Host), 168 stran.

Tax, Jaroslav (1970): Problémy umělecké tvorby Marie Pujmanové za druhé světové války, in *Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia* 12, 1970, s. 167–192.

Tax, Jaroslav (1972a): Hledání ideje „nového světa“. K ideovému vývoji Marie Pujmanové, in *Československo-sovětské vztahy*, ed. Č. Amort, J. Popela a Z. Uherek (Praha: Univerzita Karlova), s. 131–140.

Tax, Jaroslav (1972b): *Marie Pujmanová: tvůrčí drama, 1909–1937* (Praha: Universita Karlova), Acta universitatis Carolinae. Philologica. Monographia, 156 stran.

Trochová, Zdena (1961): Monografická práce o Marii Pujmanové, in *Česká literatura* 9, č. 3, s. 363–364.

Václavek, Bedřich (1973): Kritická studie o Marii Pujmanové, in B.V., *Tradice a modernost: výbor z díla*, ed. J. Dvořák a F. Valouch (Praha: Odeon), Paměti, korespondence, dokumenty, s. 195–203.

#### 10.2.1 Recenze

Fučík, Bedřich (1946): Marie Pujmanová: Předtucha, in *Lidová demokracie* 2, č. 113, 16. 5., s. 4.

Götz, František (1946): Novela o přerodu dětské duše, in *Národní osvobození* 17, č. 118, 22. 5., s. 4.

Haller, Jiří (1946): Předtucha, in *Naše řeč* 30, č. 4–5, s. 86–96.

Kautský, Oldřich (1946): Pohled do duší patnáctiletých, in *Svobodné noviny*, 30. 4., s. 4.

Pilař, Jan (1946): Tři knihy próz, in *Zemědělské noviny* 2, č. 160, 17. 7., s. 2.